

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение высшего образования
«Российский университет дружбы народов имени Патриса Лумумбы»

На правах рукописи

Сюй Юйминь

**Художественный конфликт и формы его воплощения
в малой прозе Дины Рубиной**

Специальность 5.9.1. Русская литература и литературы народов
Российской Федерации

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, профессор
Коваленко Александр Георгиевич

Москва – 2026

Содержание

ГЛАВА 1. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КОНФЛИКТ В СОВРЕМЕННОМ НАУЧНОМ ДИСКУРСЕ	12
1.1. Понятийный аппарат для исследования природы художественного конфликта	12
1.2 Структура, динамика и разрешение художественного конфликта в литературных произведениях различных жанров	26
ГЛАВА 2. ТИПОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОНФЛИКТА В МАЛОЙ ПРОЗЕ Д. РУБИНОЙ РАННЕГО ПЕРИОДА	43
2.1 Обзор научных публикаций о творчестве и произведениях Дины Рубиной	43
2.2 Диалектика внешнего и внутреннего в конфликтных коллизиях ранних сборников рассказов («Когда же пойдет снег?», «Дом за зеленой калиткой», «Уроки музыки»)	63
2.3. Противопоставление «мечта и реальность» как основа художественного конфликта	94
ГЛАВА 3. КОНФЛИКТООБРАЗУЮЩИЕ МОТИВЫ В ПОЭТИКЕ ЗРЕЛОЙ ПРОЗЫ Д. РУБИНОЙ	108
3.1. Конфликтные мотивы в произведениях 2000-х годов в сборнике «Несколько торопливых слов любви», «Мастер-тарабука», «Любка», «Холодная весна в Провансе»	108
3.2 Конфликт и межличностные отношения в малой прозе современного этапа: сборники «Окна», «Коксинель», «Вавилонский район безразмерного города», «Не вычеркивай меня из списка»	141
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	157
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	164

Введение

Художественный конфликт является одним из наиболее важных категорий литературного текста. О конфликте написано и опубликовано достаточно много научных работ, однако актуальность этой темы далеко не исчерпана. За последние годы появилось большое количество работ по теории вопроса, статьи практической направленности, в которых эта категория анализируется в конкретных художественных произведениях. Интерес к названной категории возрастает в связи с необходимостью использования накопленного научного опыта и освоения литературой новых явлений реальности.

Художественный конфликт является важным методологическим инструментом анализа, который позволяет не только углубить и уточнить понимание отдельных текстов, но и раскрыть некоторые общие закономерности в развитии литературы на современном этапе. Он является центральной «узловой» категорией, находящейся в тесной связи с внутренней пространственно-временной организацией произведения, с его формой и содержанием, с образом мира. В литературоведении данная категория всегда служила основой и «инструментом» для глубокого анализа произведения. С развитием модернистских и постмодернистских подходов в литературоведении акцент сместился на интерпретацию конфликтов в контексте новых культурных и социальных изменений.

Актуальность настоящего диссертационного исследования заключается в том, что анализ художественного конфликта в прозе Д. И. Рубиной позволяет по-новому осмыслить как индивидуальную поэтику писательницы, так и общие тенденции развития современной русской литературы, где внутренние и межличностные противоречия становятся доминирующими формами художественного выражения.

Кроме того, актуальность исследования определяется недостаточной разработанностью данной темы в творчестве Д. И. Рубиной в российском литературоведении, и, несмотря на большое количество работ, посвящённых

её языку, стилю и образной системе, проблема конфликта как структурообразующего и смыслового центра произведения остаётся изученной лишь фрагментарно. В рамках данного исследования представляется важным выявить специфику художественного конфликта и формы его воплощения в прозе Д. И. Рубиной, где он выступает фундаментальным компонентом структуры литературного произведения, и не только задаёт динамику повествования, но и способствует более глубокому раскрытию характеров героев и их внутренних побуждений. Через него писатель выражает своё отношение к действительности, формирует философскую концепцию человека и мира.

Проза Д. И. Рубиной сочетает в себе глубокий психологизм, автобиографичность, элементы магического реализма и документальности, и все это создаёт богатую почву для воплощения различных форм художественного конфликта, который выходит за рамки привычного противопоставления героев или идей, но становится способом самопознания личности, отражением внутренней раздвоенности человека, поиска идентичности и гармонии.

Степень изученности научной проблемы. Исследование данной категории в литературе имеют долгую историю. В российском литературоведении накоплено множество ценных наблюдений о бытовании конфликта в том или ином конкретном произведении, у того или иного писателя. В трудах ученых акцент делался на важности категории как средства раскрытия характеров, развития сюжета, формирования внутреннего мира произведения, влияния на жанровую, стилевую и содержательно-идейную специфику. Природу художественного конфликта изучали такие авторы, как А. Г. Коваленко¹, В. А. Луков², М. А. Салькова, З. Р. Мамсурова³, Г. В. Гегель⁴, А. М. Мавлиева⁵, А. Г. Нагапетова⁶, А. В.

¹ Коваленко А. Г. Антиномизм и бинарный архетип в структуре художественного конфликта // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. – 2003. – № 7-8. – С. 5-14.

² Луков В. А. Конфликт в литературном произведении // Информационный гуманитарный портал Знание. Понимание. Умение. – 2010. – № 5. – С. 6.

³ Салькова М. А., З. Р. Мамсурова Конфликт в драматургическом произведении: размышления на перекрестке мысли и слова (к исследованию пьес британских драматургов) // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. – 2021. – № 8(850). – С. 143-154.

⁴ Гегель Г. В. Эстетика. В 6 т. Т.1. / Г. В. Гегель. - М.: Искусство, 1968. -547 с.

⁵ Мавлиева А. М. К вопросу о теории художественного конфликта // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2011. – № 11. – С. 175-176.

Михайлов⁷, Д. В. Пономарева⁸, А. М. Ерохин⁹, и др.

Структура, динамика и разрешение художественного конфликта в литературных произведениях различных жанров в своих исследованиях представляли О. Р. Хомякова¹⁰, В. Э. Суслонова¹¹, И. Е. Суриков¹², Л. Нефёдова¹³, Т. П. Шалацкая¹⁴, А. С. Валеева¹⁵.

Исследованием типологии художественного конфликта в малой прозе Д. И. Рубиной занимались такие ученые, как В. Ю. Пановица¹⁶, К. В. Загороднева¹⁷, Г. С. Зуева¹⁸, Ю. Н. Серго¹⁹, В. В. Дейнега²⁰, И. Мянновская²¹, Д. Д. Зиятдинова²², А. Н. Цепенникова²³, и др.

⁶ Нагапетова А. Г. К вопросу о теории художественного конфликта // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2008. – № 1. – С. 15-17.

⁷ Михайлов А. В. Статьи по теории литературы / А. В. Михайлов. – Москва: Изд. Дмитрий Сечин, 2018. – 496 с.

⁸ Пономарева Д. В. Санчо Панса как эмоциональный двойник Дон Кихота в пьесе М. Булгакова “Дон Кихот” // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева (Вестник КГПУ). – 2012. – № 4. – С. 355-360.

⁹ Ерохин А. В. М. М. Бахтин о реализме Гёте // Балтийский филологический курьер. – 2009. – № 7. – С. 155-172.

¹⁰ Хомякова О. Р. Конфликт как категория литературоведения: аналитические стратегии исследования // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. – 2021. – Т. 26, № 3. – С. 501-510.

¹¹ Суслонова В. Э. Эдип в трагедии Софокла “Царь Эдип” // Скиф. Вопросы студенческой науки. – 2020. – № 1(41). – С. 318-320.

¹² Суриков И. Е. Чему учила "диалогия" Софокла об Эдипе? // Hypothekai. Журнал по истории античной педагогической культуры. – 2018. – № 2. – С. 17-33.

¹³ Нефёдова Л. К. Экзистенциальный конфликт в трагедии В. Шекспира «Гамлет» и его интерпретация в переводе // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2019. № 4 (25). – С. 34-36.

¹⁴ Шалацкая Т. П. Халик О. В. Рецепция драматургии Ж.-Б. Мольера // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. 2018. № 1-2 (21-22). – С. 91-98.

¹⁵ Валеева А. С. Внутриличностный конфликт как социальное явление // Вестник Башкирского университета. – 2007. – Т. 12, № 4. – С. 135-138.

¹⁶ Пановица В. Ю. Метафорическое моделирование как принцип организации романной структуры : на материале романного цикла Д. Рубиной: диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.01 / Пановица Валерия Юрьевна;. - Томск, 2014. - 169 с.

¹⁷ Загороднева Кристина Владимировна Роман Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы»: художественное новаторство и традиции // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2012. №3. – С. 67-73.

¹⁸ Зуева Г. С. Живописный экфрасис как способ создания образа героя-художника в прозе Дины Рубиной : специальность 10.01.01 “Русская литература” : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Зуева Галина Сергеевна. – Тамбов, 2018. – 22 с.

¹⁹ Серго Ю. Н. Сюжет судьбы живописца в творчестве Д. Рубиной // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2017. № 6. – С. 969-974.

²⁰ Дейнега В. В. Рубина и рубиниада: аспекты контекста исследований творчества / В. В. Дейнега https://www.academia.edu/34764626/статья_Рубина_и_рубиниада_docx. (дата обращения: 25.05.2025).

²¹ Мянновская И. Дина Рубина вчера и сегодня: Монография. Торунь: Adam Marszalek, 2003. – 296 с.

²² Зиятдинова Д. Д. Художественная репрезентация национального мифа в творчестве Д. Рубиной 1990-2010-х гг.: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Зиятдинова Диана Дамировна; [Место защиты: Казан. (Приволж.) федер. ун-т]. - Казань, 2014. - 237 с.; Зиятдинова Д. Д. Мортальный код в венецианском тексте Д. Рубиной // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. 2015. № 3 (36). – С. 43 – 49.

²³ Цепенникова А. Н. Образы русских эмигранток XX и XXI вв. в рассказах Н. эффи и Д. Рубиной // Политическая лингвистика. 2013. № 1 (43). – С. 176 – 180.

Целью исследования является изучение художественного конфликта и формы его воплощения в прозе Д. И. Рубиной.

Поставленная цель определила следующие **задачи исследования**:

- 1) изучить понятийный аппарат для исследования природы художественного конфликта;
- 2) исследовать структуру, динамику и разрешение художественного конфликта в литературных произведениях различных жанров;
- 3) проанализировать научные публикации о творчестве и произведениях Д. И. Рубиной;
- 4) раскрыть диалектику внешнего и внутреннего в конфликтных коллизиях ранних сборников рассказов («Когда же пойдет снег?», «Дом за зеленой калиткой», «Уроки музыки» и др.);
- 5) исследовать художественное воплощение антиномии «мечта и реальность» в структуре художественного текста;
- 6) рассмотреть специфику мотивов в произведениях 2000-х годов в сборнике «Несколько торопливых слов любви», «Мастер-тарабука», «Любка», «Холодная весна в Провансе» и других.
- 7) раскрыть конфликт и межличностные отношения в малой прозе современного этапа на основе рассказов «Окна», «Коксинель», «Вавилонский район безразмерного города», «Не вычеркивай меня из списка».

Научная новизна диссертации состоит в том, что в ней впервые предпринята попытка комплексного анализа художественного конфликта в произведениях Д. И. Рубиной, проведен анализ моделей конфликта, показана их роль в воспроизведении внутреннего мира героев, его психологической и морально-этической составляющих.

В диссертации систематизированы разновидности конфликтов, представлена их типология, конкретизирована дефиниция понятия «конфликт», разработана более точная методология анализа художественного текста. Исследование не только дополняет существующие на сегодняшний день представления о Д. И. Рубиной, но и создает

предпосылки для дальнейших исследований в области художественной конфликтологии и теории литературы.

Объектом исследования является малая проза Д. И. Рубиной, опубликованная в сборниках «Несколько торопливых слов о любви», «Окна», а также рассказы «Когда же пойдет снег?», «Дом за зеленой калиткой», «Уроки музыки», «Мастер-тарабука», «Любка», «Холодная весна в Провансе», «Коксинель», «Вавилонский район безразмерного города», «Не вычеркивай меня из списка».

Предметом исследования является категория художественного конфликта, его роль в построении сюжета, раскрытии характеров, в раскрытии философской и нравственно-этической проблематики в прозе писательницы.

Материалом для диссертации стали – все оригинальные тексты, включенные в сборники «Холодная весна в Провансе» (2005 г.), «Несколько торопливых слов любви» (2005 г.), «Окна» (2014 г.), «Вавилонский район безразмерного города» (2019 г.) «Не вычеркивай меня из списка» (2024 г.). К исследованию привлекаются факты биографии писательницы, литературоведческие труды, посвященные понятию конфликта в литературе, литературоведческие словари.

Методология исследования опирается на культурно-исторический подход, совмещающий следующие методы: сравнительно-типологический, историко-литературный, типология художественного конфликта.

Начальным этапом является анализ и исследование понятийного аппарата для исследования природы художественного конфликта; исследование построения, развития и решения художественного конфликта в литературных произведениях различных жанров; анализ научных публикаций о творчестве и произведениях Д. И. Рубиной. На втором этапе исследования — раскрытие диалектики внешнего и внутреннего в конфликтных коллизиях ранних сборников рассказов («Когда же пойдет снег?», «Дом за зеленой калиткой», «Уроки музыки» и др.); антитезы «мечта

и реальность» в структуре художественного конфликта; конфликтных мотивов в произведениях первой декады 2000-х годов в сборнике «Несколько торопливых слов любви», «Мастер-тарабука», «Любка», «Холодная весна в Провансе. Последним этапом анализа является углубленное исследование конфликта и межличностных отношений в малой прозе современного этапа: сборники «Окна», «Коксинель», «Вавилонский район безразмерного города», «Не вычеркивай меня из списка».

Теоретическая значимость работы заключается в выявлении структуры конфликтов в тексте как таковом, их типологии, в описании конфликтосферы как суммы всех внутренних отношений в малой прозе Рубиной, все это дополняет существующие представления о художественном конфликте.

Диссертация способствует более глубокому пониманию современных тенденций в русской литературе, помогает исследователям лучше понять место творчества Дины Рубиной в контексте постсоветской прозы.

Научно-практическая значимость работы обусловлена тем, что ее материалы могут быть использованы при составлении общих историко-литературных курсов русской литературы XXI века, в литературных теориях о творчестве Д. И. Рубиной, литературных пособиях, при рассмотрении характеров героев произведений с точки зрения художественного конфликта.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. В литературном произведении художественный конфликт является фундаментальной эстетической и структурообразующей категорией, он отражает диалектическое противоборство противоположных начал, идей, характеров, ценностей и мировоззрений, структурирует нарративное пространство, а также служит катализатором развития персонажей и тематики. Это ключевой элемент анализа художественного текста в контексте взаимодействия социальных, психологических и культурных факторов. Конфликт в современной прозе осложнен такими особенностями, как амбивалентность, бинарность, дуализм, двоемирие, двойничество,

временные и пространственные оппозиции. Понимание этих аспектов способствуют глубокому анализу текста произведения.

2. Художественный конфликт эволюционировал от противостояния человека и рока в античной традиции до многоуровневых кризисных моделей - экзистенциальной, социальной, культурной и духовной — в новейшей прозе и драматургии. Специфические способы реализации конфликта, от внешнего противоборства личностей и социальных сил до внутреннего диалога субъекта с самим собой, имеют различные жанровые формы в эпосе, драме и лирике.

3. Исследователи творчества Д. И. Рубиной единодушно выделяют художественный конфликт как центральный элемент произведений, при этом классификация типов конфликтов варьируется от межличностных до внутренних, что позволяет глубже понять, как индивидуальные, так и социальные аспекты персонажей, а также их взаимодействие с окружающим миром.

4. В ранних рассказах Д. И. Рубиной («Когда же пойдет снег?», «Дом за зеленой калиткой», «Уроки музыки») имеет место диалектика внешнего и внутреннего как основной принцип построения художественного конфликта. Социальные, бытовые, исторические конфликты отражают внутреннее состояние героя, а взаимопроникновение внешнего и внутреннего уровней конфликта формирует особую поэтику психологической достоверности, в которой личное переживание становится способом осмысления общечеловеческих тем одиночества, поиска гармонии, утраты и духовного взросления.

5. Антитеза «мечта и реальность» в произведениях Дины Рубиной выступает основным структурообразующим элементом художественного конфликта, благодаря которому раскрываются внутренние противоречия личности и динамика её духовного развития. В рассказах «Когда же пойдёт снег?», «Дом за зелёной калиткой» и «Уроки музыки» писательница показывает, что столкновение идеального и действительного не только

порождает страдания, но и становится условием самопознания и внутреннего роста героев. А мечта, выступая символом духовного стремления, противостоит реальности, ограниченной обстоятельствами и потерями, однако именно это противостояние приводит персонажей к осознанию ценности человеческих связей и принятию несовершенства жизни как пути к гармонии.

6. В произведениях Д. И. Рубиной 2000-х годов («Несколько торопливых слов любви», «Мастер-тарабука», «Любка», «Холодная весна в Провансе» и др.) благодаря конфликтным мотивам происходит художественное осмысление современного человеческого бытия; через столкновение личного и социального, рационального и эмоционального, идеала и реальности писательница раскрывает противоречия внутреннего мира человека, живущего в эпоху духовной неопределённости. Конфликты выходят за рамки частных жизненных ситуаций, приобретая экзистенциальный характер; герои ищут смысл жизни в любви, творчестве и свободе, но сталкиваются с холодом реальности и неустранимым чувством утраты.

7. В сборниках рассказов «Окна», «Коксинель», «Вавилонский район безразмерного города», «Не вычеркивай меня из списка», художественный конфликт проявляется через разнообразие эмоциональных состояний персонажей и служит средством исследования сложных тем идентичности, утраты, преемственности поколений, поиска смысла жизни. Символика пространства (окна, дороги, дома), метафоры взросления и мотив семейной памяти служат средствами художественного осмысления человеческих отношений и внутреннего становления личности, придавая прозе глубину психологического анализа и философскую универсальность.

Степень достоверности результатов исследования обеспечивается детально проработанной теоретико-методологической базой, отражающей основные положения и направления современной науки о литературе, а также методологию научного исследования. В работе использован

комплексный подход, включающий биографический, историко-литературный, сравнительно-типологический, психологический, статистический, герменевтический, культурологический, социологический, логический методы и т. д., что способствует всестороннему и глубокому изучению темы исследования. Проанализировано более 200 научных работ, включая монографии, статьи и диссертации китайских учёных с начала XX века по настоящее время, что обеспечивает комплексное рассмотрение проблематики диссертации.

Апробация. Диссертация прошла апробацию в виде докладов на Международной конференции «Художественный конфликт и его изображение в произведениях Дины Рубиной: анализ и исследование» (Международной научно-практической конференции, посвященной 225-летию со дня рождения А.С. Пушкина, 27 сентября 2024 г., Ростов), «Символическое выражение социально-исторического конфликта в прозе В. Маканина» (Международной научно-практической конференции, 15 февраля 2025 г, в г. Пенза).

Структура работы

Структура работы подчинена логике решения исследовательских задач. Работа состоит из введения, трех глав, заключения и библиографии, насчитывающей 148 источников. Текст диссертации изложен на 182 страницы.

ГЛАВА 1. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КОНФЛИКТ В СОВРЕМЕННОМ НАУЧНОМ ДИСКУРСЕ

1.1. Понятийный аппарат для исследования природы художественного конфликта

В современном литературоведении отмечается поразительное многообразие форм, стилей и жанровых решений. Известный российский филолог, специалист по теории художественного конфликта А. Г. Коваленко в своей работе «Антиномизм и бинарный архетип в структуре художественного конфликта»²⁴ пишет, что конфликт выступает в качестве фундаментальной основы любого повествования и требует тщательного методологического подхода для его осмысления и анализа. Разделяя точку зрения авторитетного исследователя, в настоящей работе под художественным конфликтом понимается базовая эстетическая категория, отражающая диалектику борьбы различных сил, идейных устремлений или жизненных укладов. Это столкновение является источником художественной энергии, которая реализуется в двух основных модусах. Во-первых, как внутренняя драма, когда протагонист вступает в схватку с собственными слабостями и душевными диссонансами («демонами души»). Во-вторых, как внешнее противостояние, возникающее на стыке интересов личности и социума (или другой личности).

Наличие напряжения между этими полюсами обеспечивает произведению внутренний ритм, вовлекает аудиторию в эмоциональное проживание сюжета, побуждая к глубокой нравственной рефлексии. Как справедливо отмечает А. Г. Коваленко, «конфликт — это атрибутивный признак любого художественного полотна, вне зависимости от жанровых и стилевых координат. Он выполняет функции сюжетного катализатора и основного средства характерологии, позволяя писателю осуществлять

²⁴ Коваленко А. Г. Антиномизм и бинарный архетип в структуре художественного конфликта // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. - 2007. - № 6. - С. 25–41.

многомерное исследование человеческой психологии и механизмов социального взаимодействия»²⁵.

Непосредственно термин «**конфликт**» (от латинского *conflictus* — столкновение, борьба) был введен Г. Гегелем²⁶, и стал одним из важных понятий литературоведения.

Важность конфликта в литературном произведении заключается не только в его функции структурирования текста, но и в том, что он показывает социокультурный контекст времени. С помощью конфликта можно вскрывать противоречия того или иного исторического отрезка времени, критиковать устоявшиеся нормы и ценности.

В теории литературы общепризнанно, что **конфликт** — это противостояние сил или личностей, создающее драматическую основу повествования. Он является движущей пружиной сюжета. Считается, что столкновение противоположных идей, действий и характеров формирует основное содержание и эстетическую ценность произведения. Таким образом, авторы исследуют природу человека, социальные проблемы и философские концепции²⁷.

В «Литературной энциклопедии» подчеркивается, что конфликт — «противоборство характеров, идей и настроений в художественном произведении, в литературоведении употребляется термин «коллизия», имеющий широкое и специфически эстетическое значение. Коллизию образует противоречие между характерами и обстоятельствами, либо внутри характера, лежащее в основе литературного произведения»²⁸.

Конфликт может проявляться на нескольких уровнях: личном, социальном, культурном и даже историческом. Каждый из этих уровней добавляет свои нюансы в общую картину, а драматургия позволяет зрителю

²⁵ Коваленко А. Г. Антиномизм и бинарный архетип в структуре художественного конфликта // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. – 2003. – № 7-8. – С. 5-14.

²⁶ Хализев В. Е. Теория литературы. — М.: Высшая школа, 1999. - С. 261-263.

²⁷ Луков В. А. Конфликт в литературном произведении // Информационный гуманитарный портал Знание. Понимание. Умение. – 2010. – № 5. – С. 6.

²⁸ Литературная Энциклопедия. - URL: <https://lexikon.ru/liter/konflikt/>. (дата обращения: 18.09.2024).

или читателю глубже понять эти сложности через взаимодействие персонажей.

Статическая сторона конфликта, включающая в себя состав противоборствующих сторон, как отмечают М. А. Салькова, З. Р. Мамсурова в работе «Конфликт в драматическом произведении: размышления на перекрёстке мысли и слова»²⁹, может быть проиллюстрирована через их предысторию, социальный статус и личные цели. Динамическая сторона, выраженная в вербальном обмене, демонстрирует, как эти различия приводят к эскалации конфликта или, наоборот, к его разрешению.

Эмоции играют важную роль в формировании конфликта. Негативные эмоции, такие как гнев, зависть или страх становятся катализаторами для действий персонажей, приводя к драматическим поворотам сюжета. В то же время, положительные эмоции служат контрапунктом к конфликту, создавая дополнительные слои напряжения и усложняя взаимодействие.

Исследователь Ю. Е. Гусев расширяет понимание термина «художественный конфликт». Он утверждает, что это не просто столкновение противоборствующих сил в художественном мире, но и важная эстетическая категория. По его мнению, конфликт представляет собой диалектическое напряжение, единство и борьбу противоположностей, которые могут проявляться как в структуре отдельных тропов — например, сравнений, так и в философско-эстетической концепции произведения в целом, будь то стихотворение, рассказ, роман или эпопея³⁰.

Гегель рассматривает конфликт как коллизию, возникающую из нарушения гармонии. Это нарушение ведет к борьбе противоположностей, которая должна разрешиться в победе одной из сторон, восстанавливающей гармонию. Коллизия – это острая конфликтная ситуация, содержащая предпосылки для будущих действий. Искусство, по мнению философа,

²⁹ Салькова М. А., Мамсурова З. Р. Конфликт в драматургическом произведении: размышления на перекрестке мысли и слова (к исследованию пьес британских драматургов) / М. А. Салькова, З. Р. Мамсур// Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. – 2021. – № 8(850). – С. 143-154.

³⁰ Гусев Ю. Художественные конфликты и реальность // Вопросы литературы. – 1986. – № 2. – С. 47-78.

призвано ликвидировать противоречия и восстановить идеал: «богатая коллизиями ситуация» является основой драматического искусства, способно полно и глубоко изображать прекрасное в его развитии³¹.

В советском литературоведении³² понятие конфликтности рассматривалось широко и связывалось со спецификой образного отражения действительности. Художественный образ осмысливается как одна из наиболее эффективных форм восприятия единства противоположностей. В то время как язык, разделяя и раздвигая эти противоположности, передает их по отдельности, образ объединяет их в целостное восприятие. Это позволяет глубже понять сложные аспекты человеческой жизни и взаимодействия³³.

Как указывает А. Г. Нагапетов, конфликт в широком смысле следует рассматривать как систему противоречий, которая структурирует художественное произведение и придает ему³⁴ единство. Конфликт представляет собой борьбу между образами, социальными характерами и идеями, которая проявляется в различных жанрах литературы: в эпических и драматических произведениях он раскрывается более полно, тогда как в лирических — чаще всего в первичных формах.

А. Г. Нагапетов подчеркивает, что конфликт является ключевым элементом художественного произведения, играющим решающую роль в развитии сюжета и формировании системы образов и он не только структурирует нарратив, но и служит движущей силой, способствующей углублению тематического содержания произведения, проходя через три основные стадии: завязку, кульминацию и развязку. Каждая из этих стадий важна для понимания динамики действия. Завязка конфликта служит отправной точкой для развития событий, где обозначаются основные противоречия и вводятся персонажи. Развитие событий после завязки обычно приводит к обострению конфликта и прояснению возникающих

³¹ Гегель Г. В. Эстетика. В 6 т. Т.1. / Г. В. Гегель.-М.: Искусство, 1968.-547 с. - С. 45

³² Абрамович Г. Л. Введение в литературоведение. - М.: Просвещение, - 1975.. - С. 161-169.

³³ Мавлиева А. М. К вопросу о теории художественного конфликта // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. - 2011. - № 11. - С. 175-176.

³⁴ Нагапетов А. Г. Конфликт // Литературная энциклопедия терминов и понятий - М.: Интелвак, - 2001.. - С. 378-381.

противоречий. Кульминация представляет собой момент наивысшего напряжения, когда конфликт достигает своего апогея, что приводит к обострению противоречий. Развязка, в свою очередь, завершает конфликт, предлагая разрешение возникших противоречий и подводя итог развитию событий³⁵.

В. Л. Луков определяет конфликт в литературоведении как одну из ключевых категорий, характеризующих содержание литературного произведения, особенно в жанре драмы и в текстах, обладающих выраженными драматическими чертами. Конфликт в художественном произведении представляет собой противоречие, которое не только формирует сюжетную структуру, но и создает систему образов, концепцию мира, человека и искусства³⁶.

Специфика конфликта диктует архитектонику произведения, определяя его жанровые границы и композиционные решения, а также трансформирует речевую структуру и принципы характерологии. Выступая системообразующим элементом нарратива, конфликт позволяет писателю насытить текст глубокой смысловой нагрузкой и придать психологическую достоверность взаимодействию персонажей. Особое значение имеет рецептивный аспект: правильно выстроенное противоборство программирует читательскую реакцию, подводя адресата к состоянию катарсиса и обеспечивая подлинную интенсивность эстетического переживания³⁷.

А. Н. Семенов понимает конфликт как «соприкосновение противоположных стремлений, выявление противоречия». Именно конфликт «является двигателем развития действия и противодействия в драматическом или эпическом произведении»³⁸.

³⁵ Нагапетова А. Г. К вопросу о теории художественного конфликта // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2008. – № 1. – С. 15-17.

³⁶ Луков В. А. Художественный конфликт и эстетическая позиция автора // Знание. Понимание. Умение. — 2006. - № 1. - С. 124-130.

³⁷ Луков В. А. Конфликт в литературном произведении // Информационный гуманитарный портал Знание. Понимание. Умение. – 2010. – № 5. – С. 6.

³⁸ Семенов А. Н. Роль конфликта в структуре художественного текста // Вестник угроведения. – 2011. – № 2(5). – С. 52-58.

Согласно А. В. Михайлову, художественный конфликт представляет собой многофункциональную и многослойную категорию, служащую средством выражения противоречивого движения идей, мыслей, чувств и образов. Этот конфликт проявляется как на макро-, так и на микроструктурном уровнях литературного произведения. Он непосредственно раскрывается в сюжете и композиции, служит основой развивающегося действия и находит свое логическое разрешение в кульминации и развязке, осваивает драматические процессы, характерные для жизни, и становится ключевым элементом, определяющим динамику и развитие сюжета³⁹.

Конфликтные коллизии в художественных произведениях проявляются через различные концепции, такие как амбивалентность, бинарность, дуализм, двоemiрие, двойничество, а также временные и пространственные оппозиции.

Амбивалентность — это психологическое понятие, обозначающее двойственность восприятия объекта, когда один и тот же объект может вызывать противоположные чувства, такие как удовольствие и неудовольствие или симпатию и антипатию. Термин ввел Эйген Блейлер, который выделил три вида амбивалентности:

— аффективная амбивалентность — одновременная любовь и ненависть к одному и тому же человеку, как в случае ревности.

— интеллектуальная амбивалентность — сосуществование противоположных мыслей.

— волевая амбивалентность - выбор между противоречивыми желаниями⁴⁰.

Амбивалентность в китайской литературе — это философская концепция, которая обозначает отношение между двумя сторонами внутри вещи, которые одновременно противостоят и объединяются. Проще говоря,

³⁹ Михайлов А. В. Статьи по теории литературы / А. В. Михайлов. – Москва : Изд. Дмитрий Сечин, 2018. – 496 с.

⁴⁰ Титаренко Л. Г. Амбивалентность. URL:<https://bigenc.ru/c/ambivalentnost-541ed6?ysclid=mmcsi488s6853721774>. (дата обращения: 24.05.2025).

противоречие — это единство противоположностей. Основные свойства противоречия включают в себя борьбу и единство: борьба — это свойство, при котором стороны противоречат друг другу и отталкивают друг друга, а единство — это свойство, при котором стороны взаимозависимы и связаны между собой⁴¹.

Амбивалентность встречается как в повседневной жизни, так и в художественной литературе, особенно в любовной тематике. Когда амбивалентность проявляется в двойственности чувств субъекта по отношению к объекту влечений, субъект может испытывать в отношении одного и того же человека любовь и ненависть, симпатии и антипатии. В этом состоянии персонаж испытывает противоречивые чувства или мнения по отношению к другому персонажу, ситуации или идее, создает внутренний конфликт и добавляет сложности характеру персонажа.

Смешанные чувства могут возникать из реалистичной оценки объекта. В отличие от этого, амбивалентность представляет собой глубокую эмоциональную установку с противоречивыми отношениями, исходящими из общего источника. Примеры амбивалентных образов можно найти в классической литературе — Дон Кихот и Санчо Панса⁴², Фауст и Мефистофель. Эта двойственность как способность сознания и/или поведения в художественной литературе представлена в образе добропорядочного доктора Джекила, который одновременно становился злым и жестоким мистером Хайдом, — персонажем повести Р. Л. Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда»⁴³. М. Бахтин связывает амбивалентность с корнями в мифологии и народной культуре, подчеркивая ее значимость в художественном выражении⁴⁴.

⁴¹ Чжан Пэйхэн, Гэ Юймин, «История китайской литературы», Шанхай, Издательство университета Фудань, 1996. 98 с.

⁴² Пономарева Д. В. Санчо Панса как эмоциональный двойник Дон Кихота в пьесе М. Булгакова «Дон Кихот» // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева (Вестник КГПУ). – 2012. – № 4. – С. 355-360.

⁴³ Стивенсон Р. Л. Странная история доктора Джекила и мистера Хайда /переводчик: Гурова И. Г., Озерская Т. А., Литвинова М.М.: Издательство: Эксмо-Пресс, 2023. 384 с.

⁴⁴ Ерохин А. М., М. Бахтин о реализме Гёте // Балтийский филологический курьер. – 2009. – № 7. – С. 155-170.

Согласно А. Г. Коваленко, конфликт следует рассматривать как бинарное явление, основанное на бинарной структуре человеческого мышления, как логического, так и образного характера. Это бинарное свойство является универсальным для человеческого сознания и культуры, особенно в контексте европейской традиции⁴⁵.

Конфликт состоит из антиномий — пар противоположностей, которые могут быть бесконечными по своему количеству. Тем не менее, существуют определенные наиболее распространенные антиномии, такие как жизнь-смерть, душа-тело, я-мир, верх-низ, мужское-женское, счастье-несчастье, правый-левый, хорошее-дурное, близкое-далекое, прошлое-будущее, здесь-там и другие⁴⁶. Эти антиномии формируют основу конфликтной напряженности в художественных произведениях, создают внутренние и внешние конфликты, движущие сюжет, развивают персонажей и углубляют тематические слои произведения, позволяют читателю глубже понять человеческую природу и сложные аспекты жизни, создают пространство для дискуссий и размышлений, делая произведение более многослойным и значимым.

Конфликт представляет собой систему всех антиномических отношений и бинарных оппозиций на различных уровнях текста. Эта система напоминает кристалл, который сохраняет уникальную структуру даже в «растворе» произведения. Конфликт является ключевой категорией, связанной с пространственно-временной организацией произведения, его формой и содержанием.

Кроме того, как отмечает А. Г. Коваленко⁴⁷, художественный конфликт состоит из «элементарных» бинарных оппозиций, каждая из которых несет исторические, философские и эстетические ассоциации. Важные антиномии

⁴⁵ Коваленко А. Г. Бинарные структуры в художественном конфликте: логика и образность // Вопросы литературоведения. – 2015. – № 3. – С. 45–58.

⁴⁶ Тихомирова Е. Е. Бинарные оппозиции в творчестве сибирских писателей середины XIX – начала XX века // Международный журнал экспериментального образования. – 2016. – № 2-2. – С. 384-388;

⁴⁷ Коваленко А. Г. Антиномизм и бинарный архетип в структуре художественного конфликта // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. – 2003. – № 7-8. – С. 5-14.

включают ближнее-дальнее, внешнее-внутреннее и другие. В каждой конфликтной ситуации выявляется ценностный вектор, отражающий приоритетные ценности автора, что помогает понять его художественный мир.

В структуре лирического произведения выделяются главные бинарные оппозиции, такие как день и ночь, тело и душа, бытие и ничто. Эти оппозиции помогают охарактеризовать художественный мир писателя в целом и влияют на все изобразительные средства конкретного произведения — лексику, семантику, синтаксис, стилистику, ритмику и композицию.

Если отсутствуют главные оппозиции, тогда произведение выглядит как сложная «текстильная» структура с пересекающимися антиномическими рядами. В таких произведениях образ мира представлен как бесконечное разнообразие противоположностей и игра смыслов, значений, форм и ритмов.

В русской литературе XX века конфликт проявляется в антагонистическом противоречии между двумя мирами: реальным и инобытием. Это двоемирие, унаследованное от романтизма, прошло эволюцию от неоромантических представлений Д. Мережковского, Ф. Сологуба и В. Соловьева, а также фольклорно-христианского видения С. Есенина и Н. Клюева, к синтезу, представленному М. Булгаковым в «Мастере и Маргарите» и романах В. Набокова. В дальнейшем оно трансформировалось в мифо-трансценденталистские образы у А. Кима и С. Соколова, а также в постмодернистскую игру с двоемирием у В. Пелевина.

Конфликт в каждом произведении отражает авторскую позицию и может быть валентным, когда автор явно выражает свои ценности, или амбивалентным, когда он стремится к объективности и нейтральности. Он является основным источником и эстетическим импульсом для создания художественных произведений, а также проявляется в противоречиях между «пишущим» и «переживающим», между автором и его «заместителем» или «квази-автором», между автором и его двойником-тенью. Эти конфликты, во

многим обусловленные атмосферой советской действительности, стали ключевыми для формирования уникальной художественной формы.

Напряжение конфликта в характере приводит к его «диссоциации», где он распадается на борющиеся антагонистические силы, персонифицированные в различных персонажах. Двойничество — это осознанный прием с глубокой литературной традицией, который эффективно обнажает узел противоречий как в личности, так и в окружающем мире.

В широком смысле двойники в литературе представляют собой персонажей, которые отражают различные аспекты авторского сознания и воплощают стороны конфликтов. В узком смысле двойник — это «материализованная» копия героя, которая позволяет переносить временные конфликты в пространственный ряд, как отмечает М. Бахтин.

Структура конфликта в произведении сложна и многообразна. Конфликт состоит из множества мелких конфликтов на разных уровнях текста: идеологическом, композиционном, стилистическом, характерологическом и семантическом. В поэзии антиномизм проявляется особенно ярко в лексическом, ритмическом и рифмическом слоях. Глубокие художественные произведения часто являются поликонфликтными.

В некоторых произведениях характерологические конфликты переплетаются с профессиональными, этическими, экологическими, историческими и идеологическими конфликтами. Зачастую конфликты в произведениях многоплановы, социальные и исторические противоречия взаимодействуют с внутренними конфликтами персонажей.

Каждое художественное произведение содержит уникальную антиномическую конструкцию, которая объединяет более простые бинарные оппозиции. Конфликт формируется из суммы антиномических векторов этих оппозиций. На мировоззренческом уровне это может быть конфликт двух миров, а на уровне характерологии — использование двойничества для раскрытия личностных противоречий. Как отмечает Р. Барт, образ в литературе можно рассматривать как конфликт, который выражает

реальность через игру антиномических элементов: душа и тело; добро и зло; сознание и бессознательное; истина и ложь; материя и дух.

Конфликт в литературе строится на бинарных оппозициях, которые помогают понять внешний мир и создавать различные модели. Такие бинарные противопоставления особенно характерны для русской культуры. В литературе ярко выражены идеи двоемирия и двойничества. Простые оппозиции, такие как верх-низ и внешнее-внутреннее, представляют собой условную формализацию сложных явлений и переплетаются в произведениях, неся исторические ассоциации, связанные с религиозными и культурными контекстами.

Диалектика ценностных ориентиров автора и его времени проявляется в понятии антиномического вектора, который указывает на приоритет выбора в данной оппозиции. В пространственных оппозициях приоритет может быть отдан верхнему уровню из-за исторически сложившихся ценностей, тогда как во временных оппозициях этот вектор может отражать индивидуальность художника, независимую от культурных традиций.

Временные антиномии, такие как прошлое-настоящее и настоящее-будущее, тесно связаны с выразительными средствами, мировоззрением автора и жанровыми особенностями. Выбор направления временной антиномии — это не формальный прием, а способ выражения авторской философии действительности. Литературный процесс демонстрирует разнообразие таких стратегий: от элегического культа прошлого у И. А. Бунина до радикального отказа от традиций у футуристов. В этом контексте антиутопизм Е. Замятина или обращение к «почвенным» ценностям писателей второй половины XX века следует рассматривать как поиск духовной точки опоры в различных временных пластах — будь то ретроспекция или футурология.

Схожую функцию выполняет и дихотомия «быт — бытие», ярко представленная в творчестве М. Цветаевой и В. Ходасевича. Эта оппозиция позволяет авторам выстроить иерархию ценностей, поднимаясь над

эмпирикой повседневности к вечным категориям духа, не теряя при этом связи с конкретикой исторического момента.

Сложность организации временных антиномий зачастую становится ключом к пониманию замысла. В романе «Доктор Живаго» Б. Пастернака время перестает быть линейным; оно организовано вокруг центральной мыслеформы о бессмертии жизни, что связывает все фабульные линии и создает объемный портрет эпохи, рассматриваемое положение раскрывает структуру, генезис или специфику проявления конфликта в текстах Д. Рубиной.

Интеграция простых оппозиций рождает сложные художественные миры. Показательна тютчевская натурфилософия, базирующаяся на диалектике Космоса и Хаоса, или трагический разлад души и тела у Ходасевича. Именно лирика с её суггестивностью способна наиболее полно воплотить антиномическое мышление. Пример поэзии О. Э. Мандельштама доказывает, что поэтическое слово становится носителем «смыслового пучка», объединяя философские категории. В пространстве одного текста сталкиваются Культура и энтропия, витальность и смерть, образуя напряженное эстетическое поле.

Таким образом, лирическое стихотворение представляет собой сложную «нервную систему» взаимосвязанных семантических и идеологических антиномий.

В постмодернистской ситуации возникает вопрос о художественном конфликте, который отражает относительность традиционных эстетических критериев и разрушение бинарных структур. Несмотря на попытки радикального пересмотра классических понятий, существующая нравственно-эстетическая система остается неизменной.

Хрестоматийным примером жанрового синтеза служит «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, где в едином нарративе сплавлены сакральное, историческое и фантасмагорическое. Эту линию усложнения

художественной реальности продолжает В. Набоков, переосмысляющий наследие символизма.

В его текстах («Дар», «Приглашение на казнь») прослеживается фундаментальная антиномия между профанной обыденностью и метафизикой творчества. Набоков конструирует особое пространство, где языковая игра и метафорическая насыщенность становятся инструментами онтологического поиска, позволяя через вымысел приблизиться к постижению человеческой сущности.

Последователи набоковской линии, в частности А. Ким, развивают эту идею, стремясь к гармонизации разрозненных миров. В их прозе создаются универсальные конструкты (топос «Онлирии»), преодолевающие бытийные противоречия⁴⁸.

Для анализа подобных структур целесообразно использовать понятие валентности художественного конфликта — категории, определяющей степень авторской вовлеченности. Она варьируется от маркированной (где симпатии творца очевидны) до амбивалентной (где позиции распределены равномерно), что диктуется как авторским замыслом, так и социокультурным контекстом. В монологических системах с жестким каноном доминируют полярные оценки героев. Диалогические же структуры допускают смысловую множественность.

В постмодернистскую эпоху, как замечает А.Г. Коваленко, амбивалентные художественные конфликты заменяются поливалентными. Поливалентность не означает просто равноправие голосов, а представляет собой широкий и игровой плюрализм ценностей и позиций, что приводит к размыванию антиномий и фактической отмене конфликта как такового⁴⁹.

Художественный конфликт может выходить за пределы текста и находиться в авторском сознании, что часто проявляется в раздвоении автора

⁴⁸ Бреева, Т. Н. Мифопоэтический сюжет романа А. Кима «Онлирия» // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. – 2014. – № 5(32). – С. 77-82.

⁴⁹ Кихней Л. Г., Коваленко А. Г. Очерки художественной конфликтологии: антиномизм и бинарный архетип в русской литературе XX века: монография. М.: РУДН, 2010 // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2011. № 5. – С. 175-180.

и его вымышленного «двойника». Это раздвоение становится важным творческим приемом и стимулом для письма.

Характерологический конфликт, особенно выраженный через двойничество, стал универсальным приемом для исследования отношений между героями и действительностью, особенно в творчестве Ф. Достоевского и В. Набокова.

В китайской художественной литературе конфликт — это противостояние и борьба, возникающие между индивидуумами или группами из-за несоответствия целей, интересах, ценностях и других аспектах. Художественный конфликт может проявляться как противоречия между людьми, так и существовать на уровне организаций или общества⁵⁰.

Художественный конфликт имеет множество проявлений, он может указывать на противоречия и возникновение острых столкновений; также может обозначать противоречивые эмоции или состояния; или же указывать на борьбу между противоборствующими сторонами. В более широком контексте художественный конфликт относится к противостоянию или спорам между двумя или более индивидуумами, группами или государствами из-за различий в мнениях, интересах, целях или ценностях. В литературной теории конфликт обозначает художественное отражение противоречий и борьбы в литературных произведениях.

В литературоведческом дискурсе художественный конфликт рассматривается как системообразующая категория: это то смысловое ядро, которое детерминирует развитие фабулы и эволюцию характеров. Типология конфликтов традиционно варьируется от внешнего противоборства (антагонизм личности и социума, межличностные столкновения) до интериоризированных форм, где полем битвы становится сознание героя. Психологическая коллизия, будь то преодоление фобий или решение нравственных апорий, придает повествованию глубину и объем.

⁵⁰ Цинь Мэн. Драматический конфликт в контексте современного переводного кинодискурса России и Китая: лингвопрагматический аспект // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2021. № 11. – С. 3536–3540.

Динамика конфликта — от завязки через кульминационный пик к развязке — не просто обеспечивает событийную канву, но и выступает инструментом раскрытия авторской аксиологии. Темы идентичности, этического выбора или экзистенциальной свободы реализуются именно через призму борьбы. На стилистическом уровне эта борьба воплощается посредством широкого арсенала выразительных средств, от речевых характеристик до метафорических конструкций, формирующих эмоциональный рельеф текста.

Существуют следующие концепции конфликтных коллизий, помогающие углубить понимание человеческой природы и социальных отношений в литературе:

— **бинарные конфликты** — противопоставление двух полярных понятий (например, добро и зло), создающее четкую структуру сюжета;

— **дуализм** — существование взаимосвязанных, но противоположных элементов, влияющих друг на друга;

— **двоемирие** — концепция двух разных миров или реальностей, которые могут пересекаться;

— **двойничество** — наличие у персонажа двух сторон личности, которые могут конфликтовать;

— **временные и пространственные оппозиции** — конфликты, возникающие из различий во времени (прошлое и будущее) или пространстве (разные культуры и социальные классы).

Каждое из этих проявлений конфликтных коллизий обогащает текст, углубляет понимание персонажей и тем произведения, а также создает более сложную и многослойную структуру повествования.

1.2 Структура, динамика и разрешение художественного конфликта в литературных произведениях различных жанров

Художественный конфликт является одной из центральных категорий литературного анализа, поскольку он не только движет сюжет, но и формирует характеры персонажей, их внутренние переживания и мотивацию.

По мнению О. Р. Хомяковой, многообразие подходов к исследованию художественного конфликта условно разделяется на два основных направления, которые основаны на противоположных взглядах на соотношение искусства и реальности.

С одной стороны, существует возможность рассматривать произведение как отражение чего-то более значительного, чем оно само, как некое выражение глубинных истин. С другой стороны, можно воспринимать его как самодостаточную ценность, независимую от внешних контекстов⁵¹.

Для одних исследователей, таких как Д. М. Сегал, художественное произведение предстает в роли «модели внетекстового мира», представляя собой образное воссоздание реальности. В этом понимании искусство служит зеркалом действительности, отображая ее многообразие и сложность.

Другие подходы акцентируют внимание на тексте как на материальном носителе, где каждое слово и знак становятся частью сложной ткани, сплетенной из языковых элементов. Здесь искусство рассматривается как конструкция, состоящая из знаков, которая сама по себе формирует смысл и образ, не всегда напрямую соотносясь с реальным миром.

Исследование конфликта в литературе часто сосредоточено на столкновениях, происходящих как между персонажами, так и внутри них самих. Эти конфликты могут отражать как условные, так и реалистичные аспекты жизненных противоречий, задавая тем самым определенные модели поведения в конфликтных ситуациях и исследуя различные их варианты. В этом контексте О. Р. Хомякова подчеркивает, что конфликт возникает, когда некий субъект, стремящийся к достижению своей цели — будь то любовь, власть или идеал — сталкивается с другим субъектом⁵². Такое противостояние может проявляться как борьба между индивидуумами или как столкновение мнений, его исход будет либо комическим и

⁵¹ Хомякова О. Р. Конфликт как категория литературоведения: аналитические стратегии исследования // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. – 2021. – Т. 26, № 3. – С. 501-510.

⁵² Хомякова О.Р. Конфликт как категория литературоведения: аналитические стратегии исследования // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2021. № 3.

примирительным, либо трагическим, когда ни одна из сторон не готова пойти на уступки без ущерба для себя.

Сюжет и художественная картина мира в произведениях литературы строятся на воссоздании и осмыслении противоречий действительности. Художественный конфликт рассматривается как одна из ключевых категорий литературного произведения. Словари, учебники и пособия по литературе опираются на приведенную интерпретацию конфликта. Но нередко исследователи выходят за пределы фикционального мира, обращаются к реальным конфликтам. Это может привести к смещению акцентов в анализе художественного конфликта в сторону философских, политических, социальных или психологических дискурсов.

В литературном анализе исследуются антиномические структурно-семантические оппозиции, которые служат основой для построения текста, в большей или меньшей степени отвлекаясь от реальности жизни с её бытийно-ценностными аспектами. Конфликтология, заимствовавшая идеи структурализма и адаптировавшая их к собственным методам, стремится понять и описать, из каких элементарных составляющих складывается конфликтная напряженность внутри текста как единого целого.

Сторонники традиционного подхода к конфликту акцентируют внимание на том, как явления жизни трансформируются в произведении искусства. В противовес им, их оппоненты сосредоточены на внутритекстовых связях и антиномических отношениях между структурными элементами, а также на своеобразии авторской «игры антиномических субстанций», как отмечает А. Г. Коваленко⁵³. В рамках современной теории конфликта конфликт рассматривается как система всех антиномических отношений, сумма бинарных оппозиций на различных уровнях, представленных в наиболее интегрированном виде. В литературе, как в зеркале, отражаются человеческие переживания и конфликты, однако

⁵³ Коваленко А. Г. Антиномизм и бинарный архетип в структуре художественного конфликта // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. – 2003. – № 7-8. – С. 5-14.

способы их передачи и структурные основы значительно различаются в зависимости от жанра. Художественная проза и лирика, каждая со своим уникальным языком, формой и ритмом, создают разные миры, но при этом обе стремятся к одной цели — передать глубину человеческого опыта.

Проза, с её разветвлёнными сюжетными линиями и многослойными персонажами, часто служит пространством для детального анализа конфликтов. Здесь каждый элемент — от диалога до описания окружающей среды — становится важным компонентом, формирующим общую картину противоречий. Например, в романах конфликт может развиваться на нескольких уровнях: внутреннем (борьба персонажа с самим собой), межличностном (конфликт между героями) и социальном (противостояние индивидуума и общества)⁵⁴.

В **драме**, согласно М. А. Сальковой и З. Р. Мамсуровой, произведение обретает подлинную остроту и рецептивную привлекательность через систему межличностных антагонизмов. Такой подход позволяет трактовать драму как художественную проекцию социальных разломов различных исторических эпох⁵⁵.

Принципиально важно разграничивать уровни противоречий. **Драматический конфликт** — это субстанциальная категория, осмысляющая глубинные антиномии человеческого духа и общественного устройства. Коллизия же выступает как форма проявления конфликта в конкретной ситуации, выражаясь через цепь поступков или промахов героев (событийный ряд). Следовательно, конфликт функционирует как стратегия и вектор развития сюжета, в то время как коллизия наполняет его тактической напряженностью, вынуждающей персонажей к действию. Стоит отметить, что в новейшей драматургии эта иерархия трансформируется: глобальный конфликт зачастую уходит в подтекст, становясь латентным, и реализуется

⁵⁴ Кихней Л. Г., Коваленко А. Г. Очерки художественной конфликтологии: антиномизм и бинарный архетип в русской литературе XX века: монография. М.: РУДН, 2010 // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2011. № 5. – С. 175-180.

⁵⁵ Салькова М. А., Мамсурова З. Р. Конфликт в драматургическом произведении: размышления на перекрестке мысли и слова (к исследованию пьес британских драматургов) // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. – 2021. – № 8(850). – С. 143-154.

через множественность микроколлизий, когда внешнее действие перестает быть доминантой.

В разные эпохи конфликт в литературе проявлялся по-разному. Так, в античной литературе он выражался в противостоянии человека с судьбой или роком. Драматическое напряжение возникало из борьбы человека с высшими силами, которые не всегда можно было определить как добрые или злые — они просто существовали.

Показательным примером служит трагедия Софокла «Царь Эдип». В этом произведении главный герой пытается избежать страшного пророчества о том, что он убьёт своего отца и женится на матери. Несмотря на все его старания, пророчество сбывается, и события развиваются именно так, как было предсказано⁵⁶.

Типология конфликта в западноевропейском каноне демонстрирует существенные различия в зависимости от литературного направления. В драматургии Софокла («Царь Эдип») конфликт носит субстанциальный характер: это столкновение индивидуальной воли с неумолимым механизмом Судьбы. Драматическое напряжение возникает из «трагической иронии»: каждое действие протагониста, направленное на избежание предначертанного, лишь приближает катастрофу. Этим утверждается примат высших сил над человеческой агентностью (способностью действовать)⁵⁷.

Шекспировский театр предлагает иную модель: конфликт интериоризируется и социализируется. Герои Возрождения не просто жертвы рока, а активные акторы, вступающие в противоречие с социумом и собственной природой, стремясь утвердить свою роль в мироздании⁵⁸.

Поэтика классицизма канонизирует конфликт Разума и Страсти. Внутренний мир персонажа структурируется как система оппозиций.

⁵⁶ Суслонова В. Э. Эдип в трагедии Софокла «Царь Эдип» // Скиф. Вопросы студенческой науки. – 2020. – № 1(41). – С. 318-320.

⁵⁷ Суриков, И. Е. Чему учила "диалогия" Софокла об Эдипе? // Hypothekai. Журнал по истории античной педагогической культуры. – 2018. – № 2. – С. 17-33.

⁵⁸ Нефёдова Л. К. Экзистенциальный конфликт в трагедии В. Шекспира «Гамлет» и его интерпретация в переводе // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2019. № 4 (25). – С. 34-36.

«Терзания» героя — это не просто эмоции, а столкновение двух этических систем: нормативной (Долг) и индивидуальной (Чувство). Классицизм ставит героя в ситуацию перманентного выбора (ситуация «распутья»), где социальные обязательства вступают в жесткую конфронтацию с личными желаниями⁵⁹.

Именно эта «арена борьбы» разума и эмоций определяет динамику сюжета: поступок героя диктуется необходимостью разрешить эту дилемму. Трагедия классицизма — это, как правило, история подавления стихийного начала во имя торжества установленной нормы, что отражает регламентированный характер самой эпохи абсолютизма. Герой вынужден постоянно взвешивать на весах совести нормативные требования общества и собственные сокровенные желания, что превращает текст в учебник нравственности, где разум неизменно должен одерживать верх над хаосом эмоций⁶⁰.

Так, анализ классической драматургии Жана Расина⁶¹ или в пьесах Мольера⁶² демонстрирует, что в центре внимания находится рефлектирующий герой, погруженный в осмысление собственной нравственной природы. Его внутренняя раздвоенность — это не частный случай, а символ извечной борьбы духа, понятной читателю любой эпохи. Именно из этих внутренних битв рождаются судьбоносные решения, конструирующие как личную историю персонажей, так и смысловой каркас произведения в целом⁶³.

Конфликт в литературе — это проекция онтологической драмы существования, возникающая на стыке «Я» и враждебного «Не-Я» (окружающего мира). В этом контексте любое изменение внешних условий

⁵⁹ Шалацкая Т.П., Халик О.В. Рецепция драматургии Ж.-Б. Мольера // *Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций*. 2018. № 1-2 (21-22). – С. 91-98.

⁶⁰ Никольский Е. В. Ещё раз о проблеме "лишнего человека" в русской классической литературе // *Art Logos*. – 2017. – № 2(2). – С. 7-23.

⁶¹ Расин Ж. Трагедии, Пер. с франц. — Новосибирск: Наука, 1977. — 432 с.

⁶² Мольер Ж.-Б. Тартюф, Пер. М. Лозинского. — Воронеж: Воронеж. обл. книгоизд-во, 1949. — 100 с.

⁶³ Жирмунская Н. А. Трагедии Расина. Новосибирск: Издательство «Наука», Сибирское отделение. 1977 https://lib.ru/INOOLD/RASIN/rasin0_2.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 25.01.2025).

неизбежно резонирует во внутреннем мире героя, вызывая цепную реакцию ментальных и чувственных изменений⁶⁴.

Жизнь испытывает человека на прочность через систему вызовов — от жесткого диктата социальных норм до непредсказуемости природных катастроф. Столкновение с этой «сопротивляющейся средой» ставит личность перед необходимостью экзистенциального выбора. Внешняя угроза или препятствие оборачивается стимулом для самопознания: непреклонность обстоятельств принуждает героя заглянуть в собственную бездну, чтобы исследовать природу своих амбиций, фобий и подавленных желаний, тем самым превращая внешний кризис в точку внутреннего роста⁶⁵.

Взаимодействие личности с окружающим миром порождает многогранную сеть противоречий, где каждый вызов извне превращается в шанс лучше узнать себя и развиваться духовно.

Исследователи А. П. Старшова и В. Н. Степанов отмечают, что в современном театральном искусстве жизненный путь героев не задан изначально и не предопределён заранее. Он складывается под воздействием множества факторов: исторических событий, социальной среды и культурных традиций⁶⁶.

Герои новой драмы выступают не пассивными наблюдателями эпохи, а деятельными участниками, способными своими решениями влиять как на собственную жизнь, так и на общественное развитие. Это порождает напряжённое противостояние между индивидуальными желаниями и масштабными историческими событиями.

⁶⁴ Салькова М. А., Мамсурова З. Р. Конфликт в драматургическом произведении: размышления на перекрестке мысли и слова (к исследованию пьес британских драматургов) // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. – 2021. – № 8(850). – С. 143-154.

⁶⁵ Осьмухина О. Ю. Самоидентификация героя и автора в романах альтернативной истории А.А. Кабакова (“Невозвращенец”, “Последний герой”) // ПУШКИНСКИЕ ЧТЕНИЯ-2015. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст : Материалы XX международной научной конференции, Санкт-Петербург, 06–07 июня 2015 года / под общ. ред. В. Н. Скворцова; отв. ред. Т.В. Мальцева. – Санкт-Петербург: Ленинградский государственный университет им. А.С. Пушкина, 2015. – С. 265-273.

⁶⁶ Старшова А. П., Степанов В. Н. Трансформация персонажа в современной драматургии / А. П. Старшова, В. Н. Степанов // Верхневолжский филологический вестник. – 2015. – № 1. – С. 124-130.

Различные исторические обстоятельства — будь то политические волнения, социальные преобразования или экономические потрясения — оказывают существенное влияние на выбор героев и их внутренние противоречия. Персонажи вынуждены делать непростой выбор между собственными желаниями и ожиданиями социума⁶⁷.

Кроме того, такая драма исследует, как коллективная память и исторический опыт формируют индивидуальные идентичности. Персонажи вынуждены справляться с наследием прошлого, что добавляет дополнительные слои к их внутренним конфликтам. Возвращение к конфликту человек — судьба, уже не роковая, а историческая. Рассмотрим драматический конфликт с точки зрения И. М. Болотян и С. П. Лавлинского⁶⁸. Они отмечают, что в драматургии рубежа XX-XXI веков выделяются ключевые «доминанты», отражающие четыре типа идентичности героя, каждая из которых вносит свой вклад в формирование художественного конфликта:

Сущностная идентичность является той основой, которая определяет сущность субъекта и остается неизменной на протяжении его жизни, включающая в себя эволюционно-видовые, гендерные и национальные аспекты, которые формируют внутреннюю природу героя.

Социальная идентичность формируется под влиянием социума и включает в себя социально-профессиональные, семейно-клановые, национально-территориальные и религиозно-идеологические характеристики. Она задает контекст, в котором существует герой, и влияет на его взаимодействие с окружающим миром.

Культурная идентичность определяется культурными рамками, в первую очередь литературой и кинематографом, а также историческими и

⁶⁷ Соловьева А. Г. Научная рецепция современной русской драматургии: дискуссионные проблемы // Современная филология : материалы II Международной научной конференции, Уфа, 20–23 января 2013 года. – Уфа: Лето, 2013. – С. 7-9.

⁶⁸ Болотян И. М., Лавлинский С. П. Конфликт драматический // Современная драматургия. – 2011. – № 4. – С. 198-200.

мифологическими кодами. Этот тип идентичности отражает влияние культурных нарративов на восприятие героя и его место в обществе.

Духовная идентичность определяет экзистенциальный и метафизический опыт субъекта. Он касается внутреннего мира героя, его стремлений и поиска смысла жизни.

Эти четыре типа идентичности соотносятся с **четырьмя типами драматического конфликта**, поскольку именно герой является главным «носителем» кризисных состояний, изображаемых в драме. Сущностная, социальная, культурная, духовная идентичности составляют основу типологии конфликта в новейшей драматургии, подчеркивая сложность и многогранность человеческого опыта в контексте социальных и культурных изменений⁶⁹.

Биографический субъект представляет собой концептуальную модель героя, который осуществляет самоопределение через процесс формирования своей «эго-истории». Этот процесс включает в себя взаимодействие с собственным «Я», воспринимаемым как Другой, что позволяет ему глубже осознать свою идентичность и место в мире. В данном контексте исследование личной истории становится средством саморефлексии и самопознания, где прошлое, настоящее и будущее переплетаются в едином нарративе.

Такие пьесы как «Как я съел собаку», «Одновременно» Е. Гришковца, «Непроговоренное» М. Покрасса, «Про мою маму и про меня» Е. Исаевой и «Бедные люди, блин» С. Решетникова, иллюстрируют процесс самоопределения через личные истории, в которых авторы исследуют свои переживания, взаимоотношения и культурные контексты. Пьесы демонстрируют сложность внутреннего мира биографического субъекта, который стремится понять себя, осмыслить свое место в социальном и культурном пространстве.

⁶⁹ Болотян И. М., Лавлинский С. П. «Новая драма»: опыт типологии // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. – 2010. – № 2(45). – С. 35-45.

Значимой доминантой в подобных текстах выступает стратегия автобиографизма. Включение исповедального начала формирует особый коммуникативный пакт: дистанция между автором и реципиентом сокращается, уступая место *диалогичности*. Читательская рецепция здесь выходит за рамки простого сопереживания — происходит механизм идентификации, при котором индивидуальный опыт героя проецируется на личную экзистенцию читателя. Персонаж перестает быть замкнутым художественным конструктом; он трансформируется в культурный архетип, аккумулирующий ментальные и общественные коды эпохи, что и делает его ценным объектом филологического анализа. Особенно актуален этот метод в современной культуре с ее размытыми границами между *фикшн* и *нон-фикшн*, где документ и вымысел сплавляются для осмысления кризиса идентичности.

В таком контексте герой не только диагностирует социальные недуги, но и обнаруживает их проекции в собственной структуре личности. Конфликт с «социальным Другим» здесь неизбежен. Подобная диалектика частного и общего ярко проявлена в современной драматургии («Пластелин» В. Сигарева, «Терроризм» и «Изображая жертву» братьев Пресняковых). В этих текстах персональный опыт оказывается неразрывно впаян в социальную матрицу, а сюжет рождается из драматического столкновения «я» и агрессивной среды⁷⁰.

Важным аспектом анализа произведений является то, как герой сталкивается с внешним давлением — культурных норм, социальных ожиданий и политических ситуаций. В этом контексте конфликты, возникающие между персонажем и социальными другими, служат не только источником внутренней борьбы, но и катализатором для глубокого самоанализа. Персонажи часто вынуждены переосмысливать свои ценности, идентичность и место в обществе, что делает их внутренние конфликты особенно актуальными и созвучными для читателя.

⁷⁰ Яблокова, Н. И. Социальный субъект (Генезис, сущность, факторы становления и развития) : специальность 09.00.11 “Социальная философия” : диссертация на соискание ученой степени доктора философских наук / Яблокова Наталия Игоревна. – Москва, 2000. – 349 с.

Драматургия-вербатим, как показано в работах «Война молдаван за картонную коробку» А. Родионова и «Бездомные» М. Курочкина, добавляет новый уровень анализа, используя реальные высказывания и свидетельства. Авторы создают документальные нарративы, подчеркивающие правдивость социальных проблем и ярко представляющие голос маргинализированных групп, раскрывая их переживания в контексте более широких социокультурных процессов⁷¹.

Культурный субъект представляет собой персонажа, который формирует свое самоопределение через взаимодействие с культурными контекстами и мифологическими структурами, присущими его сообществу. Этот субъект сталкивается с внутренними конфликтами, возникающими из противоречий между его личной идентичностью и культурными нормами, а также с внешними конфликтами с другими персонажами, которые олицетворяют альтернативные ценности и мировоззрения⁷².

В данном контексте конфликты культурного субъекта могут быть многоуровневыми. Они могут проявляться как диалог внутреннего «я» с культурным Другим — то есть с теми аспектами культуры, которые воспринимаются как чуждые или противоречащие его собственным убеждениям. Это взаимодействие может привести к кризису идентичности, когда персонаж вынужден переосмысливать свои ценности и место в обществе.

Примеры таких произведений, как «Три действия по четырем картинам» В. Дурненкова и «Пленные духи» братьев Пресняковых, иллюстрируют эти концепции.

В первой работе автор анализирует влияние межкультурных взаимодействий на формирование самоидентификации героев, в то время как

⁷¹ Болотян, И. М. Жанровые искания в русской драматургии конца XX - начала XXI века : специальность 10.01.01 “Русская литература” : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Болотян Ильмира Михайловна. – Москва, 2008. – 16 с.

⁷² Иванова Е. В. Мифологическое смыслообразование: (Образ культурного героя): специальность 09.00.13 “Философская антропология, философия культуры” диссертация на соискание ученой степени доктора философских наук / Иванова Евгения Владимировна. – Екатеринбург, 2005. – 269 с.

творческая группа Пресняковых фокусируется на противостоянии устаревших и новейших культурных норм, что порождает серьёзные размышления о границах личной свободы и социальной обусловленности. Подобные противоречия являются отражением масштабных явлений современности — таких как всемирная интеграция и перемещение населения между странами.

Человек в этих произведениях выступает как личность, которая понимает свою принадлежность к человеческому роду и постоянно взаимодействует с чем-то иным, нередко воплощённым в образе высшей силы. Пьесы Ивана Вырыпаева («Кислород», «Бытие №2») особенно ярко раскрывают эти идеи. Столкновение личной и общественной идентичности демонстрирует многогранность человеческого бытия и отражает важные общественные изменения, среди которых — развитие технологий и трансформация устоявшихся норм. Художественная литература выступает своеобразным резонатором, в котором находят отражение как душевные метания отдельных персонажей, так и фундаментальные сдвиги в социуме.

Чтобы лучше понять тип конфликта в драматическом произведении, необходимо ясно определить, что именно движет самоопределением героя в каждом конкретном случае. То, что является главной темой конфликта в одном произведении, может оказаться второстепенным в другом. Например, в пьесе Ю. Клавдиева «Пойдем, нас ждет машина» конфликтная доминанта заключается в столкновении мечты героинь провести день как «стервы, которым плевать на все», с жестокой реальностью, представленной персонажами, для которых насилие не имеет значения. Девушки идентифицируют себя с героями боевиков и вестернов, такими как Тельма и Луиза или Бонни и Клайд.

Дифференциация конфликтов в современной драматургии напрямую зависит от того, как выстраивается вектор отношений между протагонистом и окружающей действительностью. Можно выделить четыре магистральные стратегии этого взаимодействия.

Первая стратегия — это «уход в себя». Здесь давление внешнего мира минимально, а на первый план выходит интимный, экзистенциальный опыт героя. Это порождает эффект узнавания и эмоционального слияния зрителя с персонажем, создавая специфическую для актуальной драматургии атмосферу «неосентименталистского соучастия».

Вторая стратегия противоположна: это **трагедия поглощения.** Внешний порядок здесь выступает как репрессивная сила, перемалывающая индивидуальность. Итогом становится либо духовная нивелировка героя (слияние с массой), либо его гибель.

Третья стратегия связана с герменевтикой культуры: **мир для героя ограничен его собственной памятью,** где в причудливый узел сплетены обрывки истории и мифов, часто еще не осмысленные сознанием.

Четвертая стратегия — это бунт. Герой противопоставляет себя несправедливому устройству мира, и именно в этом этическом противостоянии раскрывается его подлинная сущность.

Рассматривая подробнее первый тип конфликта, следует отметить его интровертную природу. Драматургия этого типа фокусируется на вербализации внутреннего состояния: через речевые акты и рефлексию герой буквально «собирает» свою личность заново. Сюжетное действие переносится во внутренний план, где событием становится сама мысль или эмоция.

Во втором типе конфликта, называемом «последовательным испытанием социумом», возникают различные драматические ситуации. Например, внешний персонаж может испытать мир героев, как в пьесе Н. Коляды «Землемер» или в «На дне» М. Горького. В другом случае герой постепенно исключается из социальных институтов и даже из жизни, как Максим в «Пластине» В. Сигарева, где его отвергают сверстники и убивают насильники. Также возможны ситуации, когда герои сами ставят себя под угрозу, как в пьесах «Выхода нет» Г. Ахметзяновой и «Пойдем, нас ждет машина» Ю. Клавдиева.

Этот тип конфликта характеризуется несоответствием языковых норм и периферийным положением социального взаимодействия. Язык здесь подчеркивает полное отчуждение одного героя от другого, акцентируя столкновение с «равнодушной» или даже «агрессивной» средой, что создает напряженную и изолированную атмосферу.

Третий тип драматического конфликта характеризуется своей разнообразностью и многогранностью, которая проявляется в том, что культурные реалии становятся объектом рефлексии и интерпретации со стороны авторов. В произведениях, таких как «Три действия по четырем картинам», «Голубой вагон» В. Дурненкова, «Валентинов день» И.Вырыпаева, «Кухня» М.Курочкина и «Пленные духи» братьев Пресняковых, авторы активно исследуют и переосмысливают различные культурные феномены.

Культурные реалии выступают в качестве платформы для демонстрации авторских культурологических концепций, что находит свое выражение в драматических римейках, таких как «Смерть Ильи Ильича» М. Угарова и «Декабристы, или В поисках Шамбалы» Д. Привалова. В некоторых случаях авторы используют культурные контексты как средство для решения личных проблем, что наглядно иллюстрируется в пьесе Н. Беленицкой «Павлик - мой бог». Кроме того, значительное внимание уделяется столкновению «обыденного героя» с «культурным» персонажем, что ярко демонстрируется в «Лунопате» М. Курочкина.

Четвертый тип конфликта в драматургии характеризуется противостоянием героя «неправильному» или «ненормальному» миропорядку, что служит основой для его стремления к самораскрытию и разоблачению несправедности существующего порядка. Этот конфликт многослоен и включает в себя различные уровни «мистериального события», в рамках которых Бог и сфера сакрального рассматриваются через призму человеческих представлений о Божественном и священном, которые зачастую не совпадают с их истинной природой. Герой выступает в роли

разоблачителя этих ложных представлений, применяя глумление и юродство как средства критики, утверждая ранее отвергнутые ценности и воскрешая объединяющий смысл. Особенно ярко данный конфликт и его рефлексия проявляются в «жестоких» пьесах И. Вырыпаева и Ю. Клавдиева, где авторы исследуют сложные взаимодействия между личным и сакральным, а также социальные и культурные аспекты, способствующие формированию данных конфликтов.

В рамках теоретического осмысления категории конфликта необходимо учитывать родовую специфику литературы. В частности, при обращении к анализу **лирического произведения** мы сталкиваемся с иной природой противоречия. Если в драматических жанрах коллизия объективируется через внешнее действие и словесное взаимодействие персонажей, то в лирике она характеризуется высокой степенью концентрации и интровертности. Лирический конфликт, как правило, реализуется посредством сгущения образного ряда и метафорики, фиксируя не событийный ряд, а момент пикового эмоционального напряжения. Пространственно-временные координаты здесь могут быть размыты, поскольку первостепенную значимость приобретает внутреннее состояние субъекта, передаваемое через ритмико-интонационную структуру текста. Таким образом, читателю предоставляется широкое поле для интерпретации, где конфликт воспринимается как сугубо личностный экзистенциальный опыт.

Выводы по главе

Несмотря на различия в форме выражения между эпикой, лирикой и драмой, **функциональная роль конфликта остается неизменной**: он выступает универсальным катализатором сюжетной динамики и духовной эволюции героев. В самом общем смысле под художественным конфликтом понимается столкновение разнонаправленных волевых векторов, создающее смысловое напряжение. Традиционная типология, принятая в литературоведении, предполагает деление конфликтов на интрасубъектные

(борьба “Я” с самим собой, нравственные колебания), интересубъектные (межличностные) и социальные. Эта многоуровневость позволяет автору всесторонне исследовать природу человека, превращая повествование из простой фиксации событий в инструмент познания сложной психологии.

Современная методология выделяет два магистральных вектора в анализе данного феномена. Первый, традиционный подход, рассматривает произведение в миметическом ключе — как отражение объективной реальности. Второй, восходящий к структурализму, акцентирует внимание на внутренней архитектонике текста и системе бинарных оппозиций.

В историко-литературной перспективе формы конфликта претерпевали существенную эволюцию, отражая ментальность эпох. Так, античная трагедия строилась на онтологическом противостоянии человека и неумолимого рока (судьбы). Литература классицизма сместила фокус в плоскость рационализма, акцентируя внимание на антиномии государственного долга и личного чувства, где социальная норма вступала в жесткое противоречие с индивидуальным желанием. Современный же взгляд синтезирует эти аспекты: герой рассматривается как активный участник исторического процесса, на чью судьбу (и внутренний конфликт) влияют как конкретные социальные обстоятельства, так и давление коллективной памяти и исторического наследия.

В современных драматургических произведениях ключевую роль в формировании художественного конфликта играют четыре типа идентичности героя: **сущностная, социальная, культурная и духовная**. Каждая из этих идентичностей вносит свой вклад в развитие конфликта, отражая сложность человеческого опыта и его взаимодействие с историческими и социальными изменениями. Сущностная идентичность определяет внутреннюю природу героя, социальная — его место в обществе, культурная — влияние культурных нарративов, а духовная — экзистенциальные поиски.

В современной драме конфликт всё реже строится на внешних событиях — его центром становится внутренний кризис героя. Именно через душевные метания и борьбу раскрывается его личность. Исследователи, к примеру, выделяют в новой драматургии четыре типа идентичности, и все они прорастают из этих глубинных, личных конфликтов. На этом фоне особенно интересной выглядит фигура «биографического субъекта». Такой герой буквально выстраивает собственную «эго-историю», вступая в диалог (а часто и в спор) с разными версиями своего «Я». Этот мучительный процесс и становится для него путем к самопознанию и поиску своего места в мире. Так драматургия показывает: в эпоху постмодерна наша идентичность — это не данность, а история, которую мы постоянно пишем и переписываем о себе.

В лирике конфликт передаётся не в лоб, а через яркие метафоры. Так автор озвучивает свои переживания, и от этого они становятся близки и понятны каждому. Прозу и лирику часто противопоставляют, но в конечном счёте они говорят об одном — о природе человека. Конфликт же для них — не просто столкновение, а точка роста, где человек меняется и заглядывает в самого себя. В лирических произведениях имеется три вида конфликта: внутренний (борьба персонажа с собой), межличностный (конфликт между персонажами) и социальный (широкие аспекты, такие как классовая борьба).

Конструирование конфликта требует от автора мастерства для логичного развития и эмоциональной вовлеченности читателя, а разрешение конфликта вызывает глубокие размышления о человеческих отношениях и жизни.

ГЛАВА 2. ТИПОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОНФЛИКТА В МАЛОЙ ПРОЗЕ Д. РУБИНОЙ РАННЕГО ПЕРИОДА

2.1 Обзор научных публикаций о творчестве и произведениях Дины Рубиной

Произведения современной российской писательницы Дины Рубиной имеют огромное значение в контексте развития русской литературы с конца XX века по начало XXI века. В своих произведениях автор затрагивает различные темы и вопросы, которые находят отклик в сердцах читателей и вызывают неподдельный интерес к ее произведениям.

На сегодняшний день в области изучения творчества Дины Рубиной выделяются фундаментальные исследования, проведенные Э. Ф. Шафранской «Синдром голубки (Мифопоэтика прозы Дины Рубиной)»⁷³, Д. Д. Зиятдиновой⁷⁴, В. Ю. Пановицей⁷⁵, К. В. Загородневой⁷⁶, Зуевой⁷⁷.

В частности, работа Э. Ф. Шафранской под названием «Мифопоэтика иноэтнокультурного текста в русской прозе XX–XXI вв.» (2008) фокусируется на текстах, написанных на русском языке, но затрагивающих национальные темы⁷⁸.

В рамках анализа романа Д. Рубиной «Синдикат», который отражает процесс обретения писателем своей идентичности и осознания ментально близких ему людей и географического пространства (Израиля), исследователь акцентирует внимание на клоунских чертах персонажей как экзистенциальной сущности человеческой природы. Э. Ф. Шафранская

⁷³ Шафранская Э. Ф. Синдром голубки (Мифопоэтика прозы Дины Рубиной). СПб.: Своё изд-во, 2012. 470 с.

⁷⁴ Зиятдинова Д. Д. Художественная репрезентация национального мифа в творчестве Д. Рубиной 1990-2010-х гг.: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Зиятдинова Д. Д.; [Место защиты: Казан. (Приволж.) федер. ун-т]. - Казань, 2014. - 237 с.

⁷⁵ Пановица В. Ю. Метафорическое моделирование как принцип организации романной структуры : на материале романного цикла Д. Рубиной : специальность 10.02.01 "Русский язык" : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Пановица Валерия Юрьевна. – Томск, 2014. – 169 с.

⁷⁶ Загороднева К. В. Роман Д. Рубиной «Белая голубка Кордовых»: художественное новаторство и традиции // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2012. Т. 1. № 3. С. 67-73.

⁷⁷ Зуева Г. С. Живописный экфрасис как способ создания образа героя-художника в прозе Дины Рубиной: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2018. 22 с.

⁷⁸ Шафранская Э. Ф. Мифопоэтика иноэтнокультурного текста в русской прозе XX–XXI вв.: автореферат дис. ... доктора филологических наук: 10.01.01 / Шафранская Элеонора Федоровна; [Место защиты: Волгогр. гос. пед. ун-т]. - Волгоград, 2008. - 39 с.

проводит параллели между этой склонностью изображать клоуна и кинематографическим творчеством Федерико Феллини.

Кроме того, автор отмечает созвучие прозы Д. Рубиной с произведениями еврейских писателей, таких как И. Б.Зингер, в контексте неоднозначности «врастания» в еврейство, а также Ф. Горенштейна, с его многочисленными аллюзиями на иудейскую мифологию. По мнению исследователя, ключевым элементом интриги романа являются письма Азариа, адресованные главной героине.

Э. Ф. Шафранская подчеркивает полифоничность идеи религиозности как способа организации жизни в произведениях Л. Толстого («Воскресение»), Л. Улицкой («Даниель Штейн. Переводчик») и Э. Шмитта («Дети Ноя»). Европейский текст в творчестве Рубиной анализируется через призму звучания еврейской истории в конкретном европейском географическом контексте.

Как отмечает Ю. Н. Серго, судьба творческой личности является основой сюжета большинства произведений Дины Рубиной. Так, все романы писательницы имеют практически одинаковую сюжетно-композиционную структуру: в центре повествования - герой, обладающий ярким талантом в какой-либо области эстетической деятельности. Талант сам по себе уже является для автора достаточным основанием для того, чтобы приглядеться к его судьбе и выстроить вокруг него повествование о мире⁷⁹.

Тематика терроризма рассматривается в израильском тексте как проявление очищающего карнавального смеха, в то время как мотив мессии и мессианства исследуется в контексте комичности (псевдомессии), сакральности (религиозно-моралистический пафос) и мистичности (страхи и сомнения). Мессианство также служит способом выражения национальной идентичности писателя. Юродство как компонент мессианства («Вот идет Мессия!») указывает на сходство художественных миров Д. Рубиной и И. Зингера⁸⁰.

⁷⁹ Серго Ю. Н. Сюжет судьбы живописца в творчестве Д. Рубиной // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2017. № 6. С. 969-974.

⁸⁰ Дейнега В. В. Рубина и рубиниада: аспекты контекста исследований творчества / В. В. Дейнега https://www.academia.edu/34764626/статья_Рубина_и_рубиниада_docx (дата обращения: 24.05.2025).

Отдельное внимание уделяется аспектам антисемитизма и образу еврея в произведениях Дины Рубиной, таких как «Любка», «Терновник», «На Верхней Масловке», «Синдикат» и «Яблоки из сада Шлицбутера». Э. Ф. Шафранская отмечает эвфемистический характер антисемитского дискурса писателя и выделяет коннотацию «еврей — чужой, другой» как устойчивую в нарративе.

Исследователь также актуализирует присутствие советского фольклора и мифологии в текстах Рубиной. Ташкентский текст представлен романом «На солнечной стороне улицы», который характеризуется позитивным светлым маркером, воссозданным памятью писателя и жителей города. В заключение исследование Э. Ф. Шафранской о иноэтнокультурном тексте Д. Рубиной рассматривается как попытка воссоздания картины мира еврейского народа в прозе, написанной на русском языке.

Монография Э. Ф. Шафранской «Современная русская проза: Мифопоэтический ракурс»⁸¹ представляет собой комплексное исследование современного литературного процесса с акцентом на творчество Дины Рубиной. В работе проводится интерпретация художественного материала через призму мифопоэтики, что позволяет рассмотреть миф как важный механизм осмысления человеческого существования и идентичности.

Э. Ф. Шафранская выделяет **лиризм** как ключевую эмоциональную составляющую дискурса Рубиной. Основной мотив поиска и обретения Дома, представленный в таких произведениях, как «Яблоки из сада Шлицбутера», «На Верхней Масловке» и «Камера наезжает!», обозначается как центральная тема творчества писателя. В частности, роман «Вот идет Мессия!» трактуется как текст, насыщенный мифологией повседневности, где героиня стремится обрести свой Дом — Израиль, что подчеркивается концепцией домашности этой страны и попыткой героини понять свою этническую идентичность. Исследование также акцентирует внимание на судьбах талантливых

⁸¹ Шафранская Э. Ф. Современная русская проза: мифопоэтический ракурс. Учебное пособие. - М: URSS, 2014. - 211с.

персонажей в трилогии «Люди воздуха», где поднимается вопрос о природе их дарования, которое может интерпретироваться как результат взаимодействия демонического и божественного начала, что соответствует дионисийским и аполлоническим принципам.

Среди отличительных черт дискурса Дины Рубиной Э. Ф. Шафранская называет гениальность и уникальность ключевых фигур в таких текстах как «На Верхней Масловке», «Последний кабан из лесов Понтеведра» и «На солнечной стороне улицы». Исследователь поднимает проблему «вызревания» образов, их трансформации и перемещения между разными текстами писателя, что служит связующим элементом всего дискурсивного поля Рубиной, как это иллюстрируется на примере персонажей Люсика и Пети из упомянутых произведений.

В исследовании В. Ю. Пановицы предпринята попытка глубинного анализа романских структур трилогии Дины Рубиной «Люди воздуха» через призму метафорического моделирования, рассматриваемого как аспект *когнитивного структурирования реальности*. Автор диссертации определяет метафору как «основу понятийной системы человека»⁸², обладающую потенциалом миропонимания и служащую важной смысловой и структурной компонентой художественного текста.

В качестве исследуемого материала выбрана трилогия Рубиной, в которой анализируются ключевые текстовые метафорические модели, пронизывающие ее структуру: ядерные метафорические модели, сквозные ядерные модели, фоновые текстовые модели и сквозные фоновые модели. Центральная идея дара и одаренного человека становится основополагающей в ядерном ключевом текстовом метафорическом моделировании данного романного цикла. В романе «Почерк Леонардо» через метафору «тюремный» и связанные с ней образы («Бог», «судья», «страж») реализуется концепция о

82 Пановица В. Ю. Метафорическое моделирование как принцип организации романной структуры : на материале романного цикла Д. Рубиной : специальность 10.02.01 "Русский язык" : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Пановица Валерия Юрьевна. – Томск, 2014. – 169 с.

цене дара, заключающаяся в потере свободы его обладателя. В произведении «Белая голубка Кордовы» рассматривается мысль о том, что одаренный человек проявляет свой дар в игре, получая от этого удовольствие, а высшее проявление дара представляется как искусство обмана. Искусство обмана в данном контексте осуществляется через образы «театр», «игра», «пасьянс» и «шахматы». В качестве метафорических источников для этой идеи автор выделяет конструкции «кукла – кукловод – кукольник» и «музыкант – дирижер», где главный герой Захар выступает в роли «кукольника», «дирижера» и «музыканта», осуществляя манипуляции с другими персонажами романа.

В романе «Синдром Петрушки» акцентируется тема создания и оживления неживого. Идея *двойственности дара* — подчинения одаренного человека божественному началу и одновременно подчинения этому человеку созданного им мира — прослеживается как сквозная через романы «Белая голубка Кордовы» и «Синдром Петрушки» с использованием метафорических источников: «Бог», «кукловод», «дирижер», «пасьянс», «шахматист», «Отец», «кукла», «игрушка».

Фоновые метафорические модели, такие как «зеркало» («Почерк Леонардо»), «картина» («Белая голубка Кордовы») и «кукольный театр», «кукла» («Синдром Петрушки»), проецируются в бытовую жизнь романного пространства. Среди сквозных фоновых метафорических моделей выделяются: «книга» как образ Вселенной, «музыка» как космический порядок и связь с Богом, «театр» как место воплощения замыслов и «дорога» как символ судьбы и ее фатальности⁸³.

Обратимые метафорические модели, такие как «Бог – это художник» и «Человек – это картина» («Белая голубка Кордовы»), а также «Бог – это кукольник» и «Человек – это кукла» («Синдром Петрушки»), подчеркивают идею двойственности одаренного человека: «Художник – это Бог»,

⁸³ Пановица В. Ю. Метафорическое моделирование как принцип организации романной структуры : на материале романного цикла Д. Рубиной: диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.01 / Пановица Валерия Юрьевна; [Место защиты: Кемер. гос. ун-т]. - Томск, 2014. - 169с.: илл. С.117

«Кукольник – это Бог». В заключение автор исследования приходит к выводу, что архитектура метафорических моделей трилогии отражает авторскую интенцию о двойственной природе одаренного человека и его трагической судьбе.

Аспект национальной идентичности стал предметом глубокого научного анализа таких исследователей, как И. Мянговская, Э. Ф. Шафранская, Д. Д. Зиятдинова, Т. М. Пономарева, А. Н. Цепенникова и Ю. М. Павлов, Е. М. Окружнова. В частности, И. Мянговская выделяет *национальную идентичность* как одну из ключевых проблем, которая формирует основу творчества Дины Рубиной. Она подчеркивает, что «национальное самосознание и пути, которые привели писательницу к осознанию своей тождественности», являются важными аспектами ее литературного наследия⁸⁴. Исследователь утверждает, что «глубинные нити», связывающие Рубину с Израилем, создают ядро ее лучших произведений, что подчеркивает значимость культурной и исторической идентичности в ее творчестве.

Д. Д. Зиятдинова рассматривает осознание национальной идентичности как центральную проблему творчества Рубиной, акцентируя внимание на антиномии Свой — Другой — Чужой в изображенном пространстве ее произведений⁸⁵. В этом контексте «иаковский код», символизирующий борьбу человека с Богом и стремление к созданию своей реальности, становится моделью еврейства Д. Рубиной, что особенно ярко проявляется в библейском контексте трилогии «Люди воздуха». И. Мянговская также обращает внимание на связь между Иаковом и хромотой главной героини романа «На Верхней Масловке», интерпретируя это как печать «избранности» и страсть к искусству. Архитектура конфликта базируется на сложной символике персонажа. Хромота героини интерпретируется не в

⁸⁴ Мянговская И. И. Дина Рубина вчера и сегодня: Монография. Торунь: AdamMarszalek, 2003. – 296 с.

⁸⁵ Зиятдинова Д. Д. Художественная репрезентация национального мифа в творчестве Д. Рубиной 1990-2010-х гг.: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Зиятдинова Д. Д.; [Место защиты: Казан. (Приволж.) федер. ун-т]. - Казань, 2014. - 237 с.

медицинском, а в семиотическом ключе: это маркер, отделяющий творца от толпы. Физическая «отмеченность» диктует особую траекторию судьбы, превращая биографию персонажа в историю преодоления. Этот мотив служит аллегорией цены, которую художник платит за свой дар и самоопределение в мире⁸⁶.

Параллельно с этим в рассказе «Туман», автор исследует конфликт на уровне кросс-культурных коммуникаций. Вслед за Т. М. Пономаревой данный текст следует рассматривать как художественную лабораторию, где изучается взаимодействие ментальностей. Концептуальным центром произведения становится диалог Запада и Востока. Сюжетное напряжение возникает из-за несовпадения культурных парадигм, в эпицентре которых находится герой⁸⁷. Именно ситуация фронта (нахождения на границе культур) провоцирует драматические коллизии. Внутренняя борьба героя, пытающегося синтезировать в своем сознании разнонаправленные векторы, и его внешние столкновения со средой выступают катализаторами сюжета. В итоге, прохождение через этот культурный разлом становится необходимым этапом эволюции персонажа и обретения им новой, усложненной идентичности.

А. Н. Цепенникова в своем сравнительном анализе рассказов Д. Рубиной «Итак, продолжаем!» и Н. Тэффи «Маркита» сосредотачивается на идее *самомаргинализации*, что открывает новые горизонты для понимания самоидентификации авторов⁸⁸. В то же время Ю. М. Павлов предлагает критический взгляд на творчество Рубиной, интерпретируя его как отражение «страшной философии», где евреи рассматриваются как народ, превосходящий все остальные⁸⁹. Такой негативный маркер может указывать

⁸⁶ Мьяновская И.И. Дина Рубина вчера и сегодня: Монография. Торунь: Adam Marszalek, 2003. – 296с.

⁸⁷ Пономарева Т. М. Толерантность (или “необходимость приятия”) как смыслообразующая идея рассказа Д. Рубиной “Туман” // Политическая лингвистика. – 2013. – № 4(46). – С. 141-144.

⁸⁸ Цепенникова А. Н. Образы русских эмигранток XX и ХХIвв. в рассказах Н.Тэффи и Д. Рубиной // Политическая лингвистика. № 1 (43). 2013. С.176 – 180.

⁸⁹ Павлов Ю. М. Дина Рубина: портрет на фоне русскоязычных писателей и Франца Кафки // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. – 2012. – № 1. – С. 260-263.

на сложные аспекты восприятия идентичности и культурной принадлежности.

В статье Е. М. Окружной «Женский голос с “еврейским акцентом” в русской литературе» анализируется статус и особенности транскультурной литературы на примере творчества Дины Рубиной⁹⁰, а также творческий процесс формирования национальной самоидентификации через апроприацию чужого культурного пространства и его интеграцию в русскую литературную традицию на примере прозы. Рассматриваются элементы ее творчества, которые подчеркивают культурные различия, такие как библейские и конфессиональные мотивы, а также отношения с историей еврейского народа и контрасты между «Своими» и «Чужими».

Автор сопоставляет ранние произведения Д. И. Рубиной, особенно роман «Вот идет Мессия!», с более поздней трилогией «Наполеонов обоз», завершенной в 2019 году. Отдельным и крайне значимым вектором исследования является проблематика статуса транскультурной прозы, которая рассматривается как ключевой феномен отечественного литературного процесса рубежа XX–XXI веков. В условиях глобализации и размывания национальных границ особую актуальность приобретают вопросы жанровой классификации подобных текстов и их роли в определении дальнейших путей развития русской словесности.

В частности, согласно концепции Е. М. Окружной, творчество Д. И. Рубиной следует интерпретировать именно в парадигме транскультурной литературы. Писательнице удается создавать органичный синтез разнородных этнических и языковых традиций, что в конечном итоге формирует уникальный авторский идиостиль, воплощающий идею множественной, «плавающей» идентичности.

В фокусе внимания исследовательницы находится механизм интеграции элементов еврейской культуры и личного биографического

⁹⁰ Окружная Е. М. Женский голос с “еврейским акцентом” в русской литературе. О статусе и особенностях транскультурной литературы на примере творчества Дины Рубиной // Ученые записки Новгородского государственного университета. – 2022. – № 1(40). – С. 83-87.

опыта в художественную ткань произведений. При этом специфика художественного конфликта у Рубиной трактуется через коллизию самобытности и отчуждения: это напряженное противостояние внутренней культурной памяти героя и стереотипов внешней среды (общественных предрассудков).

Особое смысловое значение в данной системе координат приобретает образ еврейской женщины. В контексте современной русской прозы он перерастает рамки этнографического типажа, становясь символом экзистенциальной борьбы личности за право на самоопределение и достойное место в социальном пространстве.

Е. М. Окружная отмечает, что такие стилистические приемы, как метафоры и символы, обогащают текст и делают его многослойным. Подчеркивается роль социальных и культурных контекстов, в которых работает Рубина, а также влияние исторических событий на формирование ее литературного голоса.

Одним из инструментов поиска идентичности через антиномию Свой-Чужой является *травелог* — один из любимых жанров Дины Рубиной. И. Мянновская отмечает, что во время путешествий по европейским странам у писателя возникает чувство еврейского присутствия и вопрос о том, возможно ли ей уже считать себя израильтянкой⁹¹. Д. Д. Зиятдинова и Т. Н. Бреева исследуют жанр травелога на примере произведений Рубиной, таких как «Последний кабан из Лесов Понтеведра» и «Воскресная месса в Толедо», подчеркивая их трансформацию в паломничество⁹². По мнению О. Баллы, Дина Рубина выступает как мыслящий травелограф, который акцентирует внимание не на описательной стороне нового мира, а на внутреннем содержании своих переживаний (Балла О.)⁹³.

⁹¹ Мянновская И. И. Дина Рубина вчера и сегодня: Монография. Торунь: Adam Marszalek, 2003. – 296 с.

⁹² Бреева Татьяна Николаевна, Зиятдинова Диана Дамировна Концепт Германия в творчестве Д. Рубиной // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. 2013. №2. С. 80 – 88.

⁹³ Балла О. Нефотографизмы: преодоление травелога // Журнал «Homo Legens». 2013. №4. https://magazines.gorky.media/homo_legens/2013/4/nefotografizmy-preodolenie-traveloga.html?ysclid=mmcmuuxk7i400867128 (дата обращения: 24.08.2025).

Таким образом, пространства европейских городов обретают свои «реальные» черты через восприятие автора, обогащенное генетической памятью и культурным опытом, создавая сложную динамику отчуждения и причастности писателя к внешнему миру.

В исследовании Н. В. Алексеевой внимание уделяется городскому дискурсу в текстах Дины Рубиной, где пространство Ташкента представляется через призму восприятия автора-персонажа и автора-повествователя, а также «непростой публики» романа «На солнечной стороне улицы»⁹⁴. Подчеркивается значимость городского контекста как элемента, формирующего идентичность героев и их взаимодействие с окружающим миром.

Семантика венецианского текста, как отмечает С. Б. Козинец, раскрывает двойственность городского пространства через душевное состояние героини повести «Высокая вода венецианцев»⁹⁵. В. В. Дейнега акцентирует внимание на венецианском топосе как инструменте реализации ключевых мотивов этой же повести⁹⁶. Д. Д. Зиятдинова рассматривает венецианский текст через концепт смерти, который обретает особое значение в контексте национальной памяти⁹⁷. А. В. Вишенкова добавляет к этому анализу дуальность проблемы повседневности, подчеркивая, что «неустойчивый мир Венеции» становится частью повседневной жизни ее жителей⁹⁸.

Таким образом, исследование художественных текстов Рубиной выявляет не только аллюзии на произведения русских классиков, но и прямое

⁹⁴ Алексеева Н. В. «Ташкентский роман» Д. Рубиной «На солнечной стороне улицы»: социокультурный феномен Города, рожденного «ветрами исторических потрясений» // Политическая лингвистика. 2010. № 3 (33). С.124–127.

⁹⁵ Козинец С. Б. Образ города в повести Дины Рубиной “Высокая вода венецианцев” // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. – 2015. – Т. 15, № 1. – С. 20-24.

⁹⁶ Дейнега В. В. Роль топоса Венеции в раскрытии мотивной организации повести Д. Рубиной «Высокая вода венецианцев» // Одиннадцатые запорожские еврейские чтения. 2007. С. 403 – 408.

⁹⁷ Зиятдинова Д. Д. Мортальный код в венецианском тексте Д. Рубиной // Вестник Сургутского государственного педагогического университета – 2015. – № 3(36). – С. 43-49.

⁹⁸ Вишенкова А. В. Повседневность как способ освоения «неустойчивого мира» (на примере Венеции) // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2018. № 44. С. 48–57.

влияние их творчества на формирование литературного стиля писательницы. И. Мянновская относит раннюю прозу Д. И. Рубиной к образцу русской психологической прозы, выделяя такие произведения, как «Когда же пойдет снег?», «Этот чудный Алтухов», «По субботам», «Терновник», «Двойная фамилия» и другие. В этом контексте можно отметить родство с творческой манерой Ю. Трифонова, особенно в инструментовке образов героев и создании бытовых деталей, как это видно в «На Верхней Масловке».

Э. Шафранская акцентирует внимание на экзистенциальной глубине даже самых банальных историй, что, по ее мнению, является следствием влияния А. Чехова, в частности его рассказа «Область слепящего света»⁹⁹. Д. Д. Зиятдинова и Т. Н. Бреева подчеркивают усложнение образов в творчестве Рубиной как результат влияния классической литературы, например, А. Ахматовой, что можно проиллюстрировать на материале травелога «По дороге из Гейдельберга»¹⁰⁰. К. В. Загороднева рассматривает отдельных персонажей романов Рубиной как синтез наследия различных эпох, указывая на аллюзии на образ А. Ахматовой в романе «Почерк Леонардо»¹⁰¹.

Ю. М. Павлов высказывает категоричное мнение о том, что творчество Дины Рубиной не может быть полностью отнесено к традициям русской классической литературы из-за использования ненормативной лексики и явной темы национальной идентичности¹⁰². Однако, по мнению В. В. Дейнега, творчество Д. Рубиной иллюстрирует теорию интертекстуальности Ю. Кристевой, согласно которой создание абсолютно новых текстов невозможно, поскольку любой текст представляет собой результат накопления предыдущих культурных и литературных контекстов.

Тема искусства представляет собой один из наиболее захватывающих и многогранных аспектов творческой деятельности Дины Рубиной. В этом

⁹⁹ Шафранская Э. Ф. Дина Рубина: продолжение чеховских традиций // Русская словесность. – 2003. – № 7. – С. 70-72.

¹⁰⁰ Бреева Т. Н., Зиятдинова Д. Д. Концепт Германия в творчестве Д. Рубиной // Ученые записки Казанского университета. Гуманитарные науки. Том 155, кн. 2. 2013. С. 80 – 88.

¹⁰¹ Загороднева К. В. Роман Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы»: художественное новаторство и традиции // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. Т. 1. № 3. 2012. С. 67-73.

¹⁰² Павлов Ю. М. Дина Рубина: портрет на фоне русскоязычных писателей и Франца Кафки. // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. – 2012. – № 1. – С. 260-263.

контексте следует отметить работы таких исследователей, как Т. Н. Бреева, которая анализирует концептуальное осмысление карнавала как основополагающего элемента ташкентского художественного мира в романе «На солнечной стороне улицы», акцентируя внимание на образе художника¹⁰³. К. В. Загороднева, в свою очередь, изучает герметичность образа художника в произведении «Почерк Леонардо», рассматривая восприятие искусства как мистификацию¹⁰⁴. Г. С. Зуева исследует типаж художника-женщины в том же романе, подчеркивая его уникальные черты¹⁰⁵. И. Е. Иванова представляет образ художника как создателя и разрушителя в романе «Синдром Петрушки», а также исследует герметичность этого образа в «На Верхней Масловке»¹⁰⁶.

Для писательницы искусство является мощной энергией, способствующей единению с высшими силами, и она видит его роль в непрерывном развитии человеческой личности¹⁰⁷. Интерес к карнавальным мотивам, позволяющим «нацепить маску»¹⁰⁸, не случаен. Дина Рубина неоднократно упоминала о мучительном процессе творчества, о своем «умирании» в образах героев и последующем возрождении для новой маски. Подчеркивала цикличность и трансформацию, свойственные творческому акту.

Фраза «мир существует, чтобы войти в искусство»¹⁰⁹ становится ключевой для понимания позиции Д. И. Рубиной относительно процесса творчества. Она подразумевает не только унификацию времени (по В.

¹⁰³ Бреева Т. Н. Новый биографизм в современной русской литературе // Филология и культура. – 2012. – № 4(30). – С. 14-17.

¹⁰⁴ Загороднева К. В. Образ сильной личности в романе Дины Рубиной «Почерк Леонардо» // Пушкинские чтения. Выпуск № XVII. 2012. С. 272 – 277.

¹⁰⁵ Зуева Г. С. Тип женщины-художницы в изображении Д. Рубиной и А. Гавальда // Изв. Саратов. ун-та Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2015. №1. С. 85 – 96.

¹⁰⁶ Иванова И. Е. Макроконцепт "творчество" в романах Дины Рубиной // Известия Гомельского государственного университета имени Ф. Скорины. – 2015. – № 1(88). – С. 96-101.

¹⁰⁷ Кашкова Л. И. Дина Рубина: «То, чего не выносит душа, чрезвычайно вредно для личности». <https://eksmo.ru/about-authors/authors-ID1320953/?ysclid=mmco76ckmr496537544> (дата обращения: 13.07.2025).

¹⁰⁸ Найдиси. Жизнь не равна литературе // Мигдаль Times. 2016. № 31 – 255с.

¹⁰⁹ Владимирова Т. С. Искусство как способ познания чужой культуры (на материале повести Д. Рубиной «Последний кабан из лесов Понтеведра») // Вестник Нижегородского университета им. Н.И.Лобачевского. № 4. 2015. С.208–213.

Иванову), но и полное ощущение самоидентификации художника в момент создания. В этот период Я-художника осознает себя без необходимости в Другом как зеркале, что открывает пространство для самовыражения и самопознания.

В этом контексте стоит отметить, что теория дионисийского и аполлонического начала Фридриха Ницше¹¹⁰ интуитивно реализована Рубиной в её «воздушной» трилогии. Здесь «воздушные» персонажи представляют собой дионисийцев, которым открыто сверхприродное. Эти персонажи находятся в постоянной борьбе за свое творческое первенство перед высшими силами, что подчеркивает динамику их внутреннего мира и стремление к самовыражению.

Проблематика «кукольности» и неразрывно связанный с ней мотив **двойничества** занимают одно из центральных мест в современном литературоведении. Особый исследовательский интерес вызывает анализ текстов, где феномен куклы перерастает границы игрового предмета и рассматривается в сакральном измерении — как инструмент постижения загадки человеческой идентичности. В художественном мире Дины Рубиной эта тема получает глубокую и оригинальную интерпретацию, что подтверждается фундаментальными изысканиями ряда авторитетных ученых, в числе которых следует выделить Т. М. Колядич¹¹¹ и Ю. В. Несынова¹¹², Л. Н. Самосюк.

В частности, Т. М. Колядич акцентирует внимание на сложной диалектике образов «куклы» и «человека», рассматривая их взаимопроникновение в рамках теории двойничества. Ярчайшим примером этой художественной стратегии становится роман «Синдром Петрушки». Главный герой Петр не просто взаимодействует с марионетками — он

¹¹⁰ Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм; : Так говорил Заратустра; Казус Вагнер; Сумерки идолов, или Как философствуют молотом; Антихрист; Ессе Номо : [пер. с нем.] / Ф. Ницше ; Фридрих Ницше. – Москва : АСТ, 2004 – 736 с. – (Золотой фонд мировой классики). – ISBN 5-94643-099-8.

¹¹¹ Колядич Т.М. Мастер сюжетной интриги (по роману Д. И. Рубиной “Синдром Петрушки”) // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. – 2014. – № 3. – С. 78-84.

¹¹² Несынова Ю. В. Мотив кукольности в романе Д. Рубиной «Синдром Петрушки» // Филологический класс. 2015. №2 (40). С.75–81.

переносит принцип кукольности на живую женщину. Наблюдая за своей возлюбленной Лизой, он подвергает её своеобразной эстетической объективации, воспринимая сначала как идеальную куклу, совершенный материал. Однако в дальнейшем происходит трагическая инверсия: созданная им искусственная копия (кукла) начинает пугающе точно отражать живую, уязвимую природу самой Лизы. Подобная трансформация взаимоотношений творца и его творения, человека и его подобия, актуализирует глубинные вопросы бытия. Текст заставляет задуматься о зыбкости границ реальности, которая может быть деформирована одержимым взглядом художника, и о праве одного человека превращать другого в объект искусства¹¹³.

Ю. В. Несынова углубляет эту тему, рассматривая восприятие главного героя — гениального кукольника Петра, который видит в окружающих людях лишь марионеток. Контакт с «не-куклами», такими как его мать и Лиза, заставляет его переосмыслить свое понимание человечности и реальности. Исследователь использует аллюзии на художественные произведения, такие как «Черный квадрат» Казимира Малевича и балладу В. А. Жуковского «Лесной Царь», чтобы подчеркнуть многослойность значений, связанных с образом куклы. С одной стороны, кукла символизирует смерть и утрату, с другой — она может выступать как оберег, указывая на фатализм судьбы Лизы¹¹⁴.

В контексте исследований Д. Д. Зиятдиновой кукольный феномен выступает как средство создания **альтернативной реальности**. Здесь куклы становятся не просто объектами искусства, но инструментами, позволяющими исследовать отношения человека с окружающим миром и его внутренний мир. В этом контексте Рубина использует кукольный образ для создания сложной системы взаимоотношений, в которой реальность и иллюзия переплетаются, отражая глубинные аспекты человеческой психологии.

¹¹³ Там же.

¹¹⁴ Там же.

Л. Н. Самосюк в своей статье «Лейтмотив как художественный приём создания концепта «кукла» в романе Дины Рубиной «Синдром Петрушки» (2010г.)¹¹⁵ исследует формирование концепта в литературном произведении, сосредотачиваясь на концепте «кукла», который служит семантическим полем для создания связей внутри текста. Сюжет романа строится на множестве нарративных стратегий, представленных «голосами» героев, включая друга детства Бори Горелика и Петю Уксусова.

Организация повествовательной структуры романа характеризуется синтезом событийно-сюжетных блоков и лирических авторских медитаций. Эти вкрапления служат камертоном эмоционального состояния, выстраивая ассоциативные мосты внутри сознания повествователя и обеспечивая тексту качество полифонического звучания. Лексическая ткань произведения подвижна: взаимодействие различных семантических групп порождает приращение смысла, а образы, укорененные в глубоких культурных и религиозных слоях, формируют объемный концептуальный ряд. Важнейшим ключом к прочтению становится система эпитафов (в частности, из апокрифов), которая в сочетании с мифом о пражском Големе актуализирует ключевой конфликт — творца и его творения.

Целостность столь сложного текста достигается за счет формирования единого смыслового континуума, в центре которого находится концепт «кукла». Рубина прибегает к **музыкальному принципу** композиции, используя лейтмотивы для скрепления разрозненных элементов. Благодаря этому подходу темы театральной игры, библейской истории и частной жизни героев связываются в неразрывный узел, создавая внутреннюю драматургию сюжета. Такая структура удерживает роман от фрагментарности, направляя развитие действия к катарсическому финалу. Развязка — уничтожение куклы Элисс — трактуется не как акт вандализма, а как сакральное преодоление мифа: герои освобождаются от власти искусственных моделей бытия и выходят на уровень личной свободы и человеческого счастья.

¹¹⁵ Самосюк Л. Н. Лейтмотив как художественный приём создания концепта «Кукла» в романе Дины Рубиной «Синдром Петрушки» // Мир науки, культуры, образования. – 2018. – № 4(71). – С. 526-529.

Единообразие принципа сопряжения значений сохраняется как на уровне деталей, так и в концептуальной проблематике в целом. Например, образ парня в оранжевой кепке, появляющийся лишь в одном эпизоде, также подчинен общей логике увеличения смыслового контента через ассоциации с Новым Заветом¹¹⁶.

В статье К. А. Жульковой финальное произведение трилогии Дины Рубиной «Люди воздуха» — роман «Синдром Петрушки» анализируется как «роман-метафора». В каждом из романов трилогии происходит глубокое осмысление сущности дара творца, его отношений к объекту творчества и к Богу как источнику этого дара.

Роман «Синдром Петрушки» представляет собой сложное произведение, в котором метафоры искусства и жизни переплетаются, создавая глубокую философскую основу для размышлений о судьбе творца и его месте в мире¹¹⁷.

Экфрасис и **иллюстрация** в контексте сборника рассказов Дины Рубиной «Окна» стали объектом глубокого анализа Н. С. Бочкаревой и К. В. Загородневой¹¹⁸. Данный сборник демонстрирует яркое применение приема **мизанабим**, который проявляется через зеркальность в описании нейтральных воспоминаний автором в процессе созерцания произведений Бориса Карафелова. Литературоведы подчеркивают, что экфрасис, связанный с картинами древних венецианских мастеров, служит ключом к пониманию повести «Высокая вода венецианцев». Это утверждение также распространяется на музыкальные темы, присутствующие в творчестве писателя, такие как минорный свинг в романе «Синдром Петрушки» и песенка «Лили Марлен» в «Почерке Леонардо», которые расширяют смысловое пространство текстов.

¹¹⁶ Самосюк Н. Л. Лейтмотив как художественный приём создания концепта “кукла” в романе Дины Рубиной “синдром Петрушки” // МНКО. 2018. № 4 (71).

¹¹⁷ Жулькова К. А. Куклы и кукловод в романе Дины Рубиной «Синдром Петрушки» // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7, Литературоведение: Реферативный журнал. – 2019. – № 2. – С. 145-149.

¹¹⁸ Экфрасические жанры в классической и современной литературе: монография / Н. С. Бочкарева, К. В. Загороднева, Е. О. Пономаренко, А. Г. Рогова, И. А. Табункина, Д. С. Туляков, И. И. Тулякова. / Отв. ред. Н. С. Бочкарева. Пермь: Перм. гос. нац. исслед. ун-т, 2014. 204 с.

В исследованиях Д. Д. Зиятдиновой¹¹⁹, посвященных проблеме идентичности в творчестве Рубиной, экфрастические элементы используются для выявления соотнесенности автора с конкретным пространством, что открывает новые горизонты для понимания его художественного мира. Т. М. Прохорова и Р. Р. Фаттахова¹²⁰ рассматривают мировосприятие главного персонажа романа «Белая голубка Кордовы» через призму экфрастического элемента, где мир предстает как фрагменты воображаемого полотна. Это позволяет глубже осмыслить не только индивидуальную идентичность персонажа, но и более широкие культурные и художественные контексты.

Характерологическая структура прозы Дины Рубиной отличается особой динамикой, где доминирующим элементом выступает острое столкновение характеров. Эта особенность пронизывает как малые, так и средние эпические формы (рассказы и повести), реализуясь через напряженные конфликты, неразрешимые моральные антиномии и специфику фабульного развертывания.

В процессе литературоведческого анализа коллизий и характерологических сшибок в творчестве писательницы продуктивным представляется обращение к нескольким уровням текста. Во-первых, это уровень *психологического портрета*: автор конструирует образы протагонистов через, казалось бы, периферийные детали внешности и соматику (жесты, мимика), которые на поверку оказываются внешними маркерами скрытых моральных качеств. Во-вторых, важнейшую роль играет анализ *акционального кода* (поступков), позволяющий реконструировать этический стержень персонажа. В-третьих, конфликтогенность часто усиливается за счет введения мотивов *экзистенциального одиночества* и двойничества, что придает столкновениям метафизический объем.

¹¹⁹ Зиятдинова Д. Д. Испания как нация-двойник в построссийском творчестве Д. Рубиной // Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты. № 20. 2015. С. 92 – 99; Зиятдинова Д. Д. Концепт Восток в творчестве Дины Рубиной // Ученые записки Казанского университета. Гуманитарные науки. Том 157, кн. 2. 2015. С. 192 – 199.

¹²⁰ Прохорова Т. Г., Фаттахова Р. Р. Экфрастичность как способ выявления мировидения героя-художника в романе Дины Рубиной «Белая голубка Кордовы» // Вестник Томского государственного университета. Филология. № 6(38). 2015. С.147–158.

Интересно трактуется и **категория трагического**: Рубина инкорпорирует элементы трагедии не ради нагнетания традиционного драматизма, а в качестве инструмента исследования душевной эволюции героев. Сюжетный переход от стагнации (привычного состояния) к обретению новых жизненных ориентиров свидетельствует о философской насыщенности прозы. Каждый кризис здесь трактуется не как крушение, а как «пограничная ситуация», открывающая горизонты для трансформации и глубинного самопознания. Тем самым постулируется мысль, что квинтэссенция бытия кроется не в механической череде событий, а в непрерывном рефлексивном осмыслении собственного места в мироздании.

В работе «Поэтика случайного и трагического в малой прозе Дины Рубиной» А. Н. Безруко¹²¹ отмечает: повествование от первого лица позволяет писательнице тонко вплести в сюжет факты собственной биографии. Этот приём создаёт удивительный эффект доверительности, заставляя читателя острее чувствовать переживания героя. В результате рождается уникальный, личный взгляд на жизнь, а истории персонажей обретают подлинную глубину и находят отклик у читателя.

В прозе Рубиной трагедия нужна не для красивого классического конфликта, а для того, чтобы показать, как претерпевают метаморфозы судьбы и души её героев. В ее произведениях трансформация от устоявшегося порядка к новым стремлениям раскрывает философский подтекст: любой переломный момент становится шансом для личностного роста и познания себя. Тем самым писательница показывает, что сущность жизни заключается не в череде происшествий, а в непрерывном поиске своего предназначения.

Е. В. Алексеевич в статье «Экзистенциальная проблема любви «маленького человека» в повести Д. Рубиной «На Верхней Масловке»»¹²²

¹²¹ Безруков А. Н. Поэтика случайного и трагического в малой прозе Дины Рубиной // Crede Experto: транспорт, общество, образование, язык. – 2019. – № 4. – С. 100-112.

¹²² Алексеевич Е. В. Экзистенциальная проблема любви «маленького человека» в повести Д. Рубиной «На Верхней Масловке» // Наука - образованию, производству, экономике : материалы 75 Региональной научно-

отмечает, что в произведении «На Верхней Масловке» писательницу занимает экзистенциальная проблематика: герои ищут свое место в мире, нередко считают себя непонятыми, страдают от одиночества.

Также Рубина поднимает в произведении философский вопрос о гендерных стереотипах в отношении женщин, осуждая традиционное навязывание таких качеств, как покорность и терпеливость, а также пытается осмыслить проблему болезненных взаимоотношений индивидов. Автор рассказывает читателю о сложных отношениях Петра и Анны Борисовны, которые проживают под одной крышей. Они постоянно конфликтуют, обвиняют друг друга в «отравлении жизни», однако жить друг без друга тоже не в состоянии¹²³.

Таким образом, в повести Дины Рубиной «На Верхней Масловке» раскрывается многослойный художественный конфликт (экзистенциальный конфликт; конфликт между высокими чувствами и прагматизмом; конфликт между личностью и обществом; конфликт времени и поколения), затрагивающий экзистенциальные проблемы любви, социальной справедливости и поиска смысла жизни, делая произведение актуальным и глубоким, позволяя читателю задуматься о сложности человеческих отношений в условиях меняющегося общества.

Выводы

Итак, исследования, проведенные литературоведами, подчеркивают своеобразие поэтики художественных текстов Д. И. Рубиной. Важно отметить, что сама писательница, как она признается, всегда находилась в стороне от «критических разборок», утверждая, что для неё главное — это интерес читателя к ее произведениям¹²⁴.

Современное литературоведение предлагает многоаспектный подход к изучению феномена Дины Рубиной. Научная дискуссия разворачивается

практической конференции преподавателей, научных сотрудников и аспирантов, Витебск, 03 марта 2023 года. – Витебск: Витебский государственный университет им. П. М. Машерова, 2023. – С. 206-208.

¹²³Алексеевич Е. В. Семантика и функциональный спектр литературного типа «маленького человека» в русской прозе рубежа XX–XXI вв. // Сибирский филологический форум. – 2024. – № 4(29). – С. 90-101.

¹²⁴ Мянновская И.И. Дина Рубина вчера и сегодня: Монография. Торунь: Adam Marszalek, 2003. – 296 с.

вокруг ключевых доминант её творчества: кризиса и обретения идентичности, феноменологии эмиграции, а также коллизий внутрисемейных и межкультурных отношений. Большинство исследователей сходятся во мнении, что фактография личной судьбы Рубиной — переезд, смена языковой среды, поиск корней — сублимируется в текстах, формируя особый ракурс видения реальности.

В области поэтики приоритетным направлением является **изучение идиостиля**. Анализируется богатая палитра языковых средств: от усложненной метафоры до скрытых аллюзий, что позволяет реконструировать авторскую стратегию письма. Параллельно ведется исследование психопэтики: внутреннего мира персонажей в его взаимодействии с бытийной реальностью. Разбирая амбивалентность характеров и мотивацию поступков, ученые приходят к выводу о зависимости поведения героев от давления социального и культурного контекста.

Значимое место занимает анализ **хронотопических структур**. Литература Рубиной глубоко укоренена в географии и истории: тексты становятся художественным документом эпохи, фиксирующим влияние времени на личность. При этом жанровая природа произведений отличается гибридностью, сочетая элементы мистического реализма, классической психологической прозы и исповедального жанра, объединенных метасюжетом поиска “самости”.

Отдельного упоминания заслуживает **семантика города**. В таких текстах, как «На солнечной стороне улицы» или трилогия «Русская канарейка», городское пространство перерастает роль фона. Это живая, пульсирующая материя, активно формирующая сюжетные линии и модулирующая состояния героев. Конфликтосфера произведений также специфична: именно через напряженные межличностные столкновения раскрывается глубина душевных переживаний, что позволяет исследователям говорить о наличии особого «рубинского» почерка —

способности наполнять традиционные романские формы актуальным, остросовременным содержанием.

2.2 Диалектика внешнего и внутреннего в конфликтных коллизиях ранних сборников рассказов («Когда же пойдет снег?», «Дом за зеленой калиткой», «Уроки музыки»)

Творчество Д. И. Рубиной 1970–1980-х годов принято определять как ранний период ее творчества, представленный малой прозой. На вопрос о том, какую форму повествования—малую или крупную—предпочитает, писательница ответила: «Это разное приложение сил и разные сферы деятельности. Все равно, что вы спросите — что тяжелее: поднять стокилограммовую штангу или расписать палехскую шкатулку»¹²⁵.

Исследование произведений рассматриваемого периода представляется основополагающим при исследовании диалектики внешнего и внутреннего в конфликтных коллизиях ранних сборников рассказов. Именно изображение конфликтов становится ключевым элементом, позволяющим глубже понять персонажей и социальные реалии времени. Как и в приведенной цитате о различии между малой и большой прозой, можно провести параллели между формой произведения и теми конфликтами, которые в них разворачиваются¹²⁶.

Повесть «**Когда же пойдет снег?**»¹²⁷ только на первый взгляд кажется простым изображением семейных отношений. При более пристальном анализе раскрывается сложный художественный конфликт, пронизанный экзистенциальными проблемами, темами памяти, любви и утраты.

Начало повести представляет собой яркий пример художественного конфликта, в котором внешние и внутренние напряжения переплетаются, образуя тонкую и многослойную драматургию повседневности. Здесь конфликт развивается на нескольких уровнях — психологическом,

¹²⁵ Блаус С. Мы все родом из детства // Еврейский обозреватель. 2008. № 5/168. <https://www.dinarubina.com/interview/rg032007.html> (дата обращения 18.07.2025).

¹²⁶ Сорокина Н. В., Абраменкова Л. Е. Проблематика и поэтика малой прозы Д. Рубиной 1970–1980-х годов // Нефилология. 2021. Т. 7, № 28. С. 653-660.

¹²⁷ Рубина Д. И. Когда же пойдет снег? Повести и рассказы. -М. : Эксмо, 2005 – 397 с.

межличностном и символическом — и органично вплетен в лирическое и образное повествование.

Главная героиня Нина испытывает смешанные чувства по поводу исчезновения дворников. С одной стороны, она радуется тому, что «город, заваленный листьями», теперь будет свободен от их присутствия. Однако одновременно с этим она осознает, что дворники выполняли важную роль в ее жизни и в жизни города. Эта двойственность чувств создает внутренний конфликт: радость от свободы против ностальгии и понимания утраты.

Подросток переживает столкновение с новой жизненной реальностью: отец начинает новую жизнь с другой женщиной после смерти матери, и девочка испытывает эмоциональный разрыв между принятием и неприятием, между детской надеждой на постоянство и взрослой необходимостью адаптироваться к переменам: «Как это? А как же мама?» — «Маму не воскресишь!» — эта фраза, звучащая от брата, становится болезненной точкой пересечения памяти и неизбежности настоящего. Здесь происходит столкновение старого и нового, традиционных семейных ценностей и современных реалий. Героиня не готова принять изменения в своем окружении, что подчеркивает её страх перед потерей привычного мира.

Даже детали окружающего мира она воспринимает сквозь призму личной боли: «Я спала на диване № 627... и думала, какие, должно быть, разные люди спят на этих диванах...»¹²⁸. Диван становится метафорой одиночества и единства с другими незримыми страдающими. Показано, как внутренние переживания героини отражаются на её восприятии внешнего мира.

Основной внешний конфликт разыгрывается между отцом, дочерью и братом. Герои словно говорят на разных языках: отец — сдержан, хочет «посоветоваться», брат — рационален, а героиня находится на пике эмоционального протеста. Участники конфликта сталкиваются с необходимостью адаптироваться к изменениям, но не каждый из них готов к

¹²⁸ Там же.

этому. Фиксации разрыва между динамикой внешней среды и статичностью самоощущения подростка - основа психологизма фрагмента. Героиня интуитивно чувствует, что окружающий мир меняется быстрее, чем она способна это осознать. Визуальным воплощением этой тревоги становится противостояние понятного уклада (порядка) и наступающего хаоса, где ключевым символом выступают дворники. В контексте повести эти служители чистоты являются гарантами незыблемости мироздания. Их внезапное исчезновение воспринимается героиней как крушение основ: мир, лишенный присмотра, погружается в энтропию.

Для сознания девушки дворники — это метафора тех рутинных привычек, что формируют каркас безопасности. Напротив, осенние листья и образ «налистнения» символизируют бесконтрольный поток времени, перемен и смерти. Характерно, что героиня принимает этот хаос («налистнение») как состояние более честное, созвучное ее смятенной душе, хотя прежнее раздражение на дворников теперь трансформируется в тоску по утраченной стабильности.

В центре сюжета находится Нина, пребывающая в сложной фазе пубертатного кризиса. Прощание с детством дается ей нелегко, рождая глубинный внутриличностный конфликт. Ситуация первого любовного свидания становится катализатором тревоги: вместо радости она испытывает паническую неуверенность. В попытке адаптироваться к правилам взрослого мира Нина прибегает к ролевой игре, пытаясь казаться старше, но эта кокетливая бравада лишь оттеняет ее детскую беззащитность.

Неспособность справиться с эмоциональной перегрузкой заставляет героиню использовать иронию как щит. Сцена с выдуманным сценарием («угон машины», клоунский наряд в «желтом картузе») выполняет функцию психологической защиты. Нина прячется за гротеском, боясь открыть свое истинное лицо и стать уязвимой. Однако решение прийти на свидание даже в таком игровом формате доказывает, что желание близости и понимания в ней сильнее страха перед взрослой жизнью.

Дина Рубина мастерски выстраивает конфликт через поэтику игры и комического, создавая внутреннюю театрализацию. Герои «разыгрывают» свои сцены, почти как на театре: телефонный разговор выступает в роли пролога спектакля, комбинезон и картуз — как маскарадный костюм, а встреча возле киоска становится сценой развенчания всех ожиданий. Перед читателем разворачивается бытовой конфликт, перерастающий в экзистенциальную мини-драму, поданную через повседневный юмор и подростковое воображение.

Взаимодействие Нины с незнакомцем реализуется в модусе «двойного кодирования»¹²⁹: на поверхностном уровне это легкая, почти водевильная игра, но глубинный смысловой слой обнажает подлинную драму взросления. Эпизод встречи становится точкой пересечения разнонаправленных векторов: наивности и опыта, романтических иллюзий и прагматизма. Для передачи всей полноты эмоционального диссонанса героини автор прибегает к иронии как к стилиобразующей доминанте, тонко балансируя между комическим и трагическим рельефно очерчивая сложность внутренней жизни подростка.

Нина конструирует образ, который соответствует ее представлениям о взрослой жизни, но не отражает ее истинное «я». Ее стремление быть понятой и принятой взрослыми выражает внутреннее напряжение, которое проявляется в искусно поданной лжи и самоиронии: *«Лгала бесстыдно. Благоговею в душе перед крупными женщинами. Но что поделаешь — при моих доспехах нужно уметь обороняться»*¹³⁰. Эта фраза является прямой подсказкой читателю: вся бравада Нины — это защита от боли несоответствия и страха быть разоблаченной как «маленькая».

Диалектика внешнего и внутреннего в конфликтных коллизиях раскрывается в переживаниях героини. Осмысление происходящего раскрывается через ассоциативный и образный поток мыслей, характерный для детского или подросткового сознания, переживающего стресс: *«Все как-то разваливалось, как большое белое пузо той снежной бабы, которую мы с*

¹²⁹ Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы. М. : Книжная палата, 1989. С. 425–484.

¹³⁰ Рубина Д. И. Когда же пойдет снег? Повести и рассказы. -М. : Эксмо, 2005 – 397 с.

отцом возвели прошлой зимой у нашего подъезда»¹³¹. Здесь метафора снежной бабы символизирует уходящее детство и исчезновение того, что было создано вместе с отцом. Как снежная баба растаяла, так и уходит все общее и простое, связанное с семейными ценностями, что вызывает у героини ощущение хаоса и невозможности удержать целое.

С течением времени Нина начинает подозревать, что отец уходит к другой женщине. Открытие вызывает у нее множество сложных эмоций: ревность, растерянность и страх. Мысль о возможной встрече отца с Натальей Сергеевной становится для нее все более реальной: *«Он галантно поможет надеть пальто Наталье Сергеевне... и поведет ее к нам домой. Пить чай. И они будут пить чай в той комнате, где висит мамин портрет»¹³²*. Противоречие между эмоциональной привязанностью к семье (особенно к маме) и новым, взрослым выбором отца становится источником ее внутреннего конфликта. Нина остро переживает это как предательство: хотя мама жива в ее памяти, она чувствует, что её место постепенно занимает другая женщина, что вызывает у нее сильное эмоциональное напряжение. Комната с маминым портретом теперь воспринимается ею как священное пространство, которое будет «осквернено» присутствием чужого человека.

Плач героини описан без сентиментальности, но с высокой эмоциональной силой: *«Я плакала взахлеб, сладко, горько, с подвываниями, как плачут маленькие дети»¹³³*. Сочетание «сладко и горько» подчеркивает двойственность переживания: боль оказывается долгожданной разрядкой, в ней слышится признание потери, которую невозможно выразить словами.

Нина пытается структурировать свой внутренний хаос и говорит о своей способности мыслить по частям: *«Я выбираю один предмет... и начинаю его обдумывать. Причем ни в коем случае не выхожу за рамки этого предмета»¹³⁴*. Попытка справиться с необъятным показывает ее стремление отделить «папу» от «мамы», «мамину смерть» от «новой

¹³¹ Там же.

¹³² Там же.

¹³³ Там же.

¹³⁴ Там же.

женщины». Однако она чувствует, что эти зоны пересекаются, вызывая перегрузку: *«Я думала обо всем сразу и ни о чем»*. Ключевая строка фиксирует крах привычного способа мышления; событие, произошедшее в ее жизни, оказывается невыносимым по масштабу, и сознание героини рассыпается, как снежная баба.

Непринятие новой женщины отца, Натальи Сергеевны, и одновременно жажда признания, любви и защищенности становятся основой конфликта. Переживания героини сопровождаются невыносимым чувством одиночества и потери: *«Я воевала с собой три дня. Я лупцевала себя по физиономии, бросала на землю и топтала ногами»*¹³⁵. Поэтическая гипербола показывает, как Нина буквально «пишет роман» о своем страдании; ее драматизация становится способом справиться с болью.

Когда Нина надевает на себя отцовский галстук и говорит: «Нет, всё-таки я больше на маму похожа!» Поэтическая метонимия становится средством раскрытия внутренней неопределенности. Галстук как символ принадлежности к отцу работает здесь одновременно как попытка «присвоить» его себе и как выражение её детской уязвимости. Она остаётся ребёнком в ночной рубашке, мысленно примеряя на себя взрослость.

Конфликтные коллизии в литературе часто представляют собой сложный сплав внешних обстоятельств и внутренних переживаний героев. В эпизоде, где Наталья Сергеевна приносит апельсины, показано, как внешние события становятся триггерами для глубоких внутренних конфликтов. Нина, вместо того чтобы выразить искреннюю благодарность, превращает её в абсурдный балаган: *«Весь балкон завален! Деваться от них некуда! Максим вчера гвоздь в туалете апельсином забивал!»*. Ирония выступает как поэтическое орудие борьбы, маскирующее её душевную боль. «Веселость» наиграна, ядовита и остра, под ней просвечивает ярость.

После этой сцены наступает момент тишины, который резко контрастирует с предыдущим эмоциональным всплеском: «— Да купим мы

¹³⁵ Там же.

эти проклятые апельсины! – жалобно и трусливо крикнула я». Трагикомизм переходит во внутренний надлом. Голос героини становится детским, слабым и беззащитным. Поэтический сдвиг от внешней бравады к признанию страха, демонстрирует, как внутренние переживания могут быть далеки от внешней демонстрации.

В следующем отрывке ярко проявляется телесная метафорика: *«Я сидела, обхватив колени длинными руками... Я бы поместила [город] между животом и приподнятыми коленями... И эта туча разразилась бы великим полчищем слепых кувыркающихся акробатов»*. Эта мифопоэтическая игра с масштабами показывает, как девочка-подросток стремится охватить мир. Художественное преувеличение служит способом компенсировать бессилие в реальности, где она больна и уязвима.

В произведении конфликт нередко становится ареной столкновения внутреннего мира героев с внешними обстоятельствами. В одном из ярких эпизодов, когда начинается приступ, реальность становится приглушённой и холодной, как кино: *«И всё завертится, как в немом кино...»*. Здесь очевидно поэтическое осмысление страха смерти, превращенного в сцену спектакля, где героиня оказывается в центре трагедии, лишённой звука и эмоций, но наполненной глубоким смыслом.

Отношения с отцом становятся ключевым элементом этого конфликта. Макар Илларионович, врач, выступает в роли стороннего судьи, хранителя баланса. Когда он говорит: *«Всё будет так, как надо»*, это звучит как поэтическая форма приговора и утешения одновременно. Конфликт остается неразрешимым, внешний и внутренний мир не совместимы. Внутренний голос просит чуда, а реальность молчит или бьет.

В приведенном эпизоде представлена высокая трагикомедия взросления, где каждый элемент несёт метафорический вес: снег, боль, театр, расческа, американская поза, апельсины, голос по телефону, шприц. Конфликт становится многослойным и сложным, отражая внутренние переживания героини.

В завершении эпизода происходит смиренное принятие состояния: девочка живёт. Снег, возможно, когда-нибудь пойдет. Героиня наблюдает за окружающим миром из больничного парка — пространства болезни и ожидания, отделённого от «мира здоровых» за оградой: *«За оградой существовал мир здоровых людей. Для меня это было враждебное государство»*. Это чёткое противопоставление «своего» — мира страдания и болезней — и «чужого» — жизни, радости и здоровья — подчеркивает поэтический конфликт.

Художественный конфликт в этой повести тонко раскрывается через нюансы общения героев. Метафоричность слов и эмоциональная насыщенность придают взаимодействию глубину, заставляя читателя сопереживать каждому. В сложном переплетении чувств и переживаний раскрывается трагедия утраты, надежда на исцеление.

Напряжение между желанием быть любимой и значимой — и ощущением себя как «позднего», «ненужного» ребенка возникает, когда героиня, листая в воображении альбом, проходит через болезненное открытие: *«Значит, все это — море, чайки, маленький Максимка, любовь к отцу — было до меня? А я для мамы — горький ребенок!»*. Возникает экзистенциальное противоречие бытия и случайности рождения. Она сомневается в своей нужности, в своем праве на любовь. Но память сопротивляется: *«Вот другая фотография... Мама натягивает мне правый ботинок, папа — левый... Они смеются, и руки их соприкасаются. Да, да, руки их соприкасаются»*.

Событие прошлого перерастает в художественный символ: руки, которые соприкасаются — это знак любви, которая была. Так срабатывает внутренний механизм защиты от разочарования: девушка хочет верить, что мать не была холодна, что ее рождение — не акт вытеснения чужой любви, а плод любви настоящей. Этот внутренний конфликт между реальностью и воспоминаниями становится основой для глубокого анализа человеческих отношений и их сложности в условиях утраты.

Новость о смерти Лены, *«молчаливой, читающей девушки с ослепительными волосами»*, становится точкой отсчета для эмоционального кризиса: *«У меня под горлом что-то сорвалось и, обливая все внутри холодом, медленно поползло вниз»*. Физический страх и ужас перед смертью почти осязаем и реален, он подчеркивает не только потерю, но и разрушение надежды.

На фоне этой трагедии героиня начинает осознавать свою эмоциональную жестокость по отношению к близким. Нравственное осознание утраты становится поворотным моментом в развитии её внутреннего конфликта: *«А я не желаю с ней разговаривать, извожу отца, брата, всем треплю нервы и веду себя как последнее хамье. Это ужасно, да?»*. Признание своей вины — первый шаг к эмоциональному взрослению. Она понимает, что не только страдает сама, но и причиняет боль другим. Этот процесс разрушает детский эгоизм, когда «весь мир должен тебе», и ведет к зрелости, когда человек начинает чувствовать других.

Появление Бориса акцентирует разрыв между двумя мирами: больничным и живым. Противопоставление «здоровых» и «больных» превращается в конфликт между бытием и отсутствием, между желанием быть желанной и физическим ощущением «ничтожности». Героиня хочет, чтобы её видели, несмотря ни на что.

Контакт с Борисом — это диалог на грани сближения и непонимания. Героиня многословна, отчаянна, остроумна и прячет за этим свою боль. Его молчание рождает внутреннее напряжение в диалоге: «Ты очень молчалив, потому что не знаешь, о чём можно со мной говорить, а о чём нельзя... Я выручаю тебя – говорю, говорю...». Общение «асимметрично»: она обнажена, он — скрыт. Она ищет близости, он — неловкости избегает. Это порождает конфликт ожиданий.

Отдельный пласт художественного конфликта строится на поэтике контраста: героиня, стоящая на грани жизни и смерти, говорит афористично, весело и броско. Это не просто защита, но способ придать трагедии

антитрагическую окраску. *«Чувство юмора за последнее время у меня полностью растворилось. Отбито, как печенка в ужасной пьяной драке».* Или: *«Цитрусовые нам нельзя, диатез».* И вдруг стало понятно, что это очень хороший папа. Из тех, которые каторжники». Такие фразы, одновременно чеховские и постчеховские, раскрывают человеческое в трагическом и трагическое в человеческом, обнажая хрупкость, достоинство, и одновременно живость души.

Любовь героини к Чехову не просто культурная характеристика, а важная часть внутреннего ландшафта. Она вбирает в себя образ его писем, их интонацию, стиль и тонкую иронию, контрастируя с окружающей пошлостью: *«Я тех, кто к нему равнодушен... Я всю жизнь читаю письма Чехова...».* *«Кукуруза души моей!.. Только никогда не заглядываю в примечание к письму восьмьсот восемнадцатому... Всего одна сноска: “Последнее письмо А. П. Чехова”».* Это символический акцент. Последнее письмо Чехова становится параллелью её собственной жизни: письмо с конца, письмо «на прощание». Это отсылка к культурной памяти смерти придаёт трагедии героини глубину литературного архетипа.

Таким образом, диалектика внешнего и внутреннего в произведениях Д. Рубиной обнажает сложные переживания героини. Через комические и трагикомические элементы автор раскрывает процесс взросления, внутренние страхи и надежды Нины. Центральным аспектом повествования становится конфликт двух онтологических систем: незащищенного детского взгляда на мир и прагматичной взрослой реальности. Данное противостояние служит инструментом для раскрытия темы эмоционального взросления и кристаллизации личности в лиминальной (пороговой) фазе развития.

В этом контексте повесть «Когда же пойдёт снег?» следует трактовать не просто как сюжет о любви или утрате, но как философский текст, исследующий проблему самоидентификации. Рубина ставит вопрос о соотношении внутреннего «Я» и враждебного «не-Я», вынуждая читателя

анализировать сложность социальных связей и необходимость гармонизации личных интенций с внешним давлением.

Применительно к повести «Дом за зелёной калиткой»¹³⁶ исследователи указывают на необходимость многофакторного анализа. Художественный конфликт здесь выступает фундаментом поэтики произведения. Ошибочно было бы сводить фабулу лишь к криминальному эпизоду (краже); текст представляет собой глубокое исследование нравственного падения и раскаяния, где герой сталкивается с социумом и педагогической системой. Структура конфликта здесь бинарна и одновременно синтетична: внешняя коллизия (конфликт с другими) идет параллельно с тяжелой внутренней борьбой (психологический конфликт), и их взаимопроникновение обеспечивает тексту смысловую объемность.

В повести Рубиной «Дом за зеленой калиткой» художественный конфликт разворачивается на фоне противопоставления невинности и вины. В эпизоде в трамвае раскрывается внутренний конфликт ребёнка, впервые сталкивающегося с ложью и лицемерием мира взрослых, с несоответствием слов и поступков, формы и содержания. Это один из центральных конфликтов произведения — морально-этический, основанный на постепенном пробуждении критического сознания у ребёнка.

Героиня воспринимает окружающий мир острее и тоньше, чем ожидается от ребёнка. Несовпадение поведения и скрытых намерений взрослых вызывает тревогу и протест: *«И никто, казалось, никто, кроме самого кондуктора, да еще меня, не замечал эту подлую, низкую игру, это издевательство над людьми и презрение к ним»*¹³⁷. Столкновение между видимым и сущностным формой и содержанием, составляет сердцевину конфликта.

Речь идёт о недоверии к словам, которое возникает у героини рассказа «Дом за зеленой калиткой» при столкновении с фразеологизмами, характерными для взрослых, но кажущимися ей абсурдными: *«Почему мой*

¹³⁶ Рубина Д. И. Дом за зеленой калиткой Повести и рассказы. -М.: Эксмо-Пресс, 2011 – 352 с.

¹³⁷ Там же.

честный и в общем-то толковый папа несет такую дикую чушь?»¹³⁸. Пример с фразой «ноги моей не будет в этом доме» — яркое выражение разрыва между детским мышлением и взрослой риторикой, насыщенной метафорами и условностями, смысл которых девочка ещё не понимает, но уже интуитивно отвергает: «По этому поводу я представляла, как папину ногу осторожно отделяют от него и торжественно несут куда-то...»¹³⁹. Комизм образа не просто юмористический прием, а механизм разоблачения фальши. Девочка чувствует себя одинокой в мире, где слова не значат то, что они должны значить.

Всё описанное подводит читателя к главному: что в этом небольшом эпизоде уже заложена глубинная тема всего текста - формирование личности через кризис морали, в частности, через конфликт правды и социальной лжи. Маленькая героиня чувствует, как устроено общество, несправедливо и унижительно, и она единственная, кто это замечает. «Подразумевалось ещё многое другое, чего выразить и объяснить самой себе я не могла, но остро чувствовала».

Этический конфликт между чувствованием истины и невозможностью её выразить или принять создает экзистенциальное напряжение: героиня взрослеет через мучительное осознание несовершенства мира и собственной беспомощности перед ним.

Поэтика художественного конфликта в этом эпизоде строится на соотнесении детского восприятия (чистого, интуитивного, правдивого) с миром взрослых (приспособленческим, фальшивым, иронично-покровительственным). Внутренний конфликт становления личности развивается через восприимчивость к несправедливости, иронии и абсурду речи и поведения взрослых.

Представленный эпизод есть синтаксическая, лексическая и эмоциональная прелюдия к дальнейшему, более серьёзному конфликту — краже, вранью и стыду, о которых будет рассказано далее.

¹³⁸ Там же.

¹³⁹ Там же.

Восьмилетний ребенок начинает познавать окружающий мир, но еще не всегда понимает его сложные моральные нормы. Так, кража помады мотивирована чисто детским восприятием мира, для неё это не преступление, а нечто совершенно естественное: *«Зачем столько помады для одного рта?»*. В этом контексте кража воспринимается ею как нечто естественное, а не нарушающее чьи-то права.

Детская «экономия» справедливости основана на простых и понятных для ребенка правилах. Для него, не имеющего четкого представления о собственности, ключевым является принцип равенства в распределении. Девочка вообще не видит в своём поступке ничего плохого — и в этой искренности видно отсутствие злого умысла. В детском восприятии понятия добра и зла ещё не обрели чётких границ.

Понимание стыда за ложь становится переломом в душевной борьбе, точкой напряжения внутренних противоречий. Слова *«Мне было стыдно не потому, что меня уличили в краже, а потому, что я соврала»* отражают глубокую психологическую трансформацию. Стыд для нее — не просто реакция на внешнее порицание, а внутреннее осознание несоответствия детской наивности и требований взрослого мира. Девочка чувствует разрыв между тем, какой она сама себя воспринимала (под влиянием детских игр и наивности) и тем, как ее видят окружающие.

Героиня начинает осознавать социальные нормы и моральные установки, которые ей навязываются. Острота конфликта возрастает: девочка начинает понимать, что ее действия могут быть неправильно истолкованы, что она может быть осуждена за поступок и утратит доверие окружающих.

Ключевой эпизод повести представляет собой яркий пример воплощения поэтики этического конфликта в детском восприятии. Он построен на столкновении моральной чувствительности ребёнка с жесткой, бюрократизированной и лицемерной системой воспитания взрослых. Поэтика текста проявляется в тончайшей психологической проработке сцен,

системе мотивов и эмоциональных напряжений, внутренней драматургии образов, а также в особой роли языка и интонации.

Центральный конфликт отрывка морально-психологический, но он имеет многоуровневую структуру:

— конфликт между ребёнком и взрослым (героиня против учительницы),

— конфликт внутренний, где девочка испытывает борьбу между стыдом за ложь и непониманием реального значения кражи.

Происходит конфликт мировосприятий, когда наивное детское восприятие жизни, в котором всё подчинено логике чувств, образов, привязанности, сталкивается с формальным, репрессивным, «взрослым» пониманием морали, подменённой административной нормой. Он обнажается сразу после фразы: *«Ты не знаешь, кто её крадёт?»* — вопрос учительницы звучит не как попытка выяснить правду, а как формула обвинения, завуалированная под мягкую, «педагогическую» интонацию. Ложная мягкость уточняется в авторской ремарке: *«Её мягкость была затаённой готовностью рыси к прыжку»*. Метафора «рысь» указывает на внутреннее напряжение, скрытую агрессию, которая контрастирует с внешне расслабленным обликом. Конфликт обретает непрямую, психологически завуалированную форму.

Лексическое наполнение эпизода состоит из слов, чуждых внутреннему миру героини, они не совпадают с её представлением о себе и о ситуации - «воровать», «с поличным», «клептомания», «авантюрная» *«Кроме того, мне активно не понравилось слово «с поличным». Я как будто интуитивно чувствовала, что оно не имеет ко мне никакого отношения...»*. Слово становится носителем чуждой морали, языка насилия, а не понимания. По сути, язык учительницы — это язык системы, а не сочувствия.

Образы и мотивы, развёрнутые в отрывке, работают как художественные символы:

Губная помада — символ взрослого, притягательного, недоступного мира, в который девочка хочет заглянуть, примерить его на себя, не понимая ещё его ценностей и запретов. Это не вещь, а фетиш, наделённый почти магической привлекательностью.

Записка матери — символ официального, безличного суда, бюрократического отношения, обнажающего чуждость и отчуждение: «*Ваша дочь ворует... прошу возместить... заняться воспитанием*». В записке используется язык советской дисциплинарной машины, где о ребёнке говорится как о неисправном механизме, нуждающемся в ремонте.

Текст насыщен ритмом внутреннего напряжения. Повторения, паузы, полусловные конструкции, например, «*впрочем, я её почти использовала...*» создают поэтику обыденности, изломанной этическим кризисом. Многие интонационные ходы напоминают драматургию внутреннего диалога — персонаж как бы одновременно участвует в разговоре и наблюдает за собой со стороны.

По своей художественной структуре этот эпизод — микродрама. Подобно сценам у Чехова или позднего Достоевского, здесь бытовое — урок, обвинение, разговор становится экзистенциальным, героиня впервые по-настоящему сталкивается с унижением, стыдом, социальной маркировкой личности.

Поэтика отрывка строится на сложной системе внутренних и внешних контрастов, выразительно оформленных через язык и интонацию (лексика обвинения и интонации укоризны), метафорику (мягкость как «готовность рыси к прыжку»), контрастное соотнесение морального чувства ребёнка и социальной роли взрослого, символические образы (помада, записка, улица); развитие темы стыда, вины и взросления.

Приведенный фрагмент из повести представляет собой яркий пример поэтики этического и психологического недосказанного, в котором бытовое взаимодействие между героиней и мужем учительницы раскрывает глубинные смыслы: противоречие между внешним и внутренним, между

даром и выражением лица, между детским восприятием и тайной взрослого мира. В центре анализа — конфликт смыслов, передаваемый через поэтику молчания, жеста и наблюдения.

Интересными с точки зрения поэтики художественного конфликта представляются отношения между героиней и мужем учительницы, Петром Матвеевичем. Эпизод построен на этическом парадоксе: жест дарения (виноград) совершается с выражением лица, противоположным по значению. Контраст между внешним угрюмством и внутренним скрытым добром рождает в героине напряжённое размышление: *«Мне казалась удивительной пропасть между самым актом дарения винограда и тем выражением лица, которое сопровождало этот акт...»*.

Психологическая сложность поступка становится очевидной для ребенка. Неразрешимое для неё противоречие между «сердитым лицом» и молчаливым, постоянным добрым жестом, по сути, и есть ядро конфликта. Человек вызывает одновременно страх, уважение, симпатию, отторжение, что делает его фигурой почти аллегорической: он — медиатор между детским и взрослым мирами.

Муж учительницы не произносит ни слова, он изображен жестами: «сует кисть», «подталкивает», «воровато оглядывается», — и тем самым он вводит в текст поэтику действия без слов, заменяющую вербальное общение языком тела, молчания, взгляда.

Контраст между бессмысленной с виду угрюмостью и необъяснимой щедростью делает сцену парадоксальной, почти как в «школе абсурда» или «театре жеста» Сэмюэла Беккета¹⁴⁰. В то же время это реализм тонкой наблюдательности, в духе Чехова¹⁴¹. Приём, на котором строится поэтика отрывка — **ретроспективная интерпретация**¹⁴²: героиня, уже взрослая, переосмысливает эпизод, который ранее был интуитивен, эмоционален, но не

¹⁴⁰ Дубровина С. Жанр монодрамы в творчестве С. Беккета и в театре абсурда // Сибирский филологический журнал. 2010. № 4. С 102-108.

¹⁴¹ Сахаров В. «Чехов: жестокий реализм грустного рассказчика». <https://archvs.org/Chekhov.htm> (дата обращения 16.09.2025).

¹⁴² Бут В. К. Риторика художественной литературы. М. : Высшая школа, 2003.

ясен: *«А сейчас, много лет спустя, я думаю: если бы оглянулась, что увидела бы на его лице? Недоумение, досаду? А может быть, боль и тоску бездетности?»*.

Здесь звучит поэтика послевкусия, утраченного смысла, которая создаёт второй план повествования: человек, которого она не понимала, оказывается носителем глубокой драмы, быть может бездетности, одиночества, невозможности проявить нежность открыто. Воспоминание окрашено меланхолией и раскаянием, типичными для зрелой рефлексии.

Кисть винограда — многозначный символ, символ тайного дара, совершаемого как бы вопреки обстоятельствам; символ искушения, возможно, отсыл к библейскому мотиву вкушения; символ взаимосвязи и безмолвного согласия.

Поэтика эпизода построена на неустойчивости смысла. Мы не знаем, кто он был на самом деле - молчаливый благодетель или человек с маской безучастия, возможно, с внутренней драмой. Открытость финала, поэтика неразгаданного - один из ключевых приёмов Дины Рубиной

В произведении художественный конфликт представлен многосложно и проявляется на различных уровнях. Героиня проходит через эмоциональное пробуждение, сталкиваясь с чувством стыда, вины. Её пути к самовыражению мешают страх перед реакцией матери и общества. Социальный конфликт между взрослым и детским мирами становится особенно острым, ведь взрослые олицетворяют систему норм, подавляющую детскую искренность. Героиня разрывается между этими мирами в поисках своего места. Метафоры, такие как губная помада, «рысь», «виноград», «бюллетень» и «графа», углубляют текст, символизируя различные аспекты внутреннего конфликта. Помада для губ символизирует красоту и обман, «рысь» — хищную природу взрослого мира, а «виноград» — сладкую привлекательность запретного. Героиня всё яснее видит фальшь — и в собственных словах, и в речах окружающих. Из-за этого её подлинные чувства входят в мучительное противоречие с тем, чего от неё ждёт общество.

Это делает рассказ гуманным и горьким, подчеркивая сложные внутренние переживания, связанные с такими простыми человеческими эмоциями, как стыд и желание быть принятым. Внутренний конфликт превращается из личной драмы в зеркало, отражающее более глубокие социальные и моральные проблемы общества.

В рассказе «**Уроки музыки**»¹⁴³ используется повествование от первого лица с автобиографической основой¹⁴⁴. Название рассказа имеет буквальный смысл, так как в нем содержатся воспоминания героини о сложном музыкальном образовании и шестнадцатилетних «мучительных» отношениях с Музыкой, которую она сравнивает с жестким, но справедливым отчимом: «с ней, с Музыкой: с мачехой, а лучше и не с мачехой даже, а с отчимом...», который помог ей справиться с трудностями и обрести уверенность.

Рассказчица считает, что высшее музыкальное образование стало ее неотъемлемой частью, как хроническое заболевание, которое неожиданно напоминает о себе. Воспоминания о музыкальном прошлом рождают в ней не самую тоску, а лишь её отголосок — чувство, навсегда оставшееся в прошлом. Она отчетливо понимает: нужно написать эту повесть о своих отношениях с Музыкой, но всё откладывает — сейчас все ее мысли поглощены другими замыслами.

В начальном фрагменте описание состояния ожидания героини выхода ее книги. Она получает звонок из издательства и направляется туда. Героиня чувствует неловкость и смущение, так как только что освободилась от музыкальных обязанностей и теперь пытается адаптироваться к новой жизни писательницы.

В основе эпизода лежит глубокий внутренний конфликт между свободой самореализации (ожидание выхода первой книги) и вынужденным возвращением в прошлое — к тому, от чего героиня освободилась: «И эта

¹⁴³ Рубина Д. И. Уроки музыки : повести и рассказы разных лет. – Москва : Гудьял-Пресс, 1998 – 382 с.

¹⁴⁴ Букарева Н. Ю. Повествовательная организация рассказов Д. Рубиной 1980-х годов // Верхневолжский филологический вестник. 2016. № 1. С138-142.

выстраданная долгожданная свобода все еще казалась мне непозволительным счастьем...»

Речь идёт не просто о профессии, а о жизни под гнётом долга — Музыке, представленной почти мифологически: она «реяла за спиной», словно грозный дух прошлого, от которого героиня освободилась, но который всё ещё держит в тени. Когда отец девочки просит преподавать дочери музыку, это становится экзистенциальным ударом: *«Маленький вежливый человечек напомнил о моей многолетней каторге, о кнуте, который совсем недавно ещё гулял по моим плечам»*¹⁴⁵. Происходит травматическое вторжение прошлого в момент счастья. Выстраивается поэтика ожидания, парализующего, мучительного, почти патологического: *«Я была парализована ожиданием... я ждала звонка из издательства... как прожить эти дни?!»*¹⁴⁶. Напряжённое ожидание — экзистенциальное состояние, в котором время теряет линейность. В этом контексте вторжение бытового разговора становится особенно контрастным, ироничным и жестоким: «Папа с авоськой», «до-ми-соль» и картошка обесценивают сакральность момента, разрушают ее.

Столкновение личной метафизики (первая книга) с прозаической банальностью двора создаёт ироническую развязку, не смешную, а горькую и обречённую.

Композиционно эпизод построен на двух уровнях времени и пространства:

— внутренний, сосредоточенный на себе — диван, ожидание, синяя обложка;

— внешний, чуждый, навязанный — двор, сосед, музыка, Карина.

Два пласта повествования сцеплены на уровне перехода, когда героиня «помчалась через двор — навстречу сбывшемуся счастью» и вдруг оказывается остановленной реальностью. Резкий контраст усиливает

¹⁴⁵ Там же.

¹⁴⁶ Там же.

художественный конфликт. Реальность вторгается в момент пика ожидания, и тем больше оказывается «удар» по героине.

Черный свитер — это символ застоя, сдавленности, зависимости, но и панциря, в котором героиня сидит, «пересиливая время».

Синяя обложка с белыми буквами — метафора новой идентичности, рождённого «я».

Авоська с картошкой, до-ми-соль — профанное против сакрального, банальное вторгается в возвышенное, разрушая его.

Можно выделить такие основные особенности поэтики, как экзистенциальный художественный конфликт между свободой и долгом; поэтика вежливости как трагический тормоз; ироническое разрушение сакрального через банальное; сильный авторефлексия, передающая внутреннюю борьбу; сдержанная, но глубокая символика.

Дина Рубина мастерски строит художественное пространство на стыке личной драмы и повседневности, превращая бытовую сцену в метафору выхода из подчинённого положения, срыва прежней идентичности и попытки утвердить новую, ещё не устоявшуюся личность.

В приведенном эпизоде проявляется сложная поэтика внутреннего конфликта, обусловленного напряжением между личной свободой и внешними обстоятельствами, между желанием самоопределения и социальными обязанностями. Поэтика этого отрывка основана на контрасте жёсткости внутренних правил и их хрупкости под влиянием эмоций и обстоятельств: *«У меня есть жесткие правила, я умею отказывать... но... жесткое правило – мой боевой конь – уже споткнулось о несчастья неизвестного мне режиссера...»*¹⁴⁷, на раскрытии сложного внутреннего мира героини через приемы иронии, метафоры и психологического монолога. Рубина создает живой, многогранный портрет человека, стоящего перед моральным и творческим выбором, где личная свобода и самоидентификация тесно переплетены с социальными обязательствами и внутренними

¹⁴⁷ Там же.

сомнениями: *«Девочка была сиротой... Я уже знала, что займусь этим... но была близка к обмороку от ненависти к тряпичности и музыкальному образованию».*

Рассмотрим поэтику художественного конфликта, в отрывке, где главная героиня приходит в дом к ученице. Она стоит в прихожей, где её встречает хмурая девочка и предлагает тапки. Появляется старик с белыми волосами, который, похоже, не в себе, и девочка сердито отправляет его спать. Героиня замечает младшую девочку, которая смотрит на неё с доброй улыбкой. Она задаёт вопрос о том, будет ли она учить музыку именно эту девочку, но старшая отвечает, что это не так.

Отрывок демонстрирует сложную и многогранную поэтику, в которой переплетаются бытовая реалистичность и глубокий символизм, психологическая напряжённость и философские размышления о жизни, творчестве и преемственности.

Прежде всего, автор мастерски создает атмосферу, насыщенную деталями, передающими внутренний мир героини и общую эмоциональную тональность сцены. «Пронзительно-красным светом» прихожей становится фоном и символом внутреннего переживания, тревоги, напряжения и боли: *«Вечером я стояла в тесной прихожей, освещенной пронзительно-красным светом».* Теснота помещения усиливает ощущение ограниченности и замкнутости, символизируя внутреннее состояние героини.

Образы старика и девочек, служат своеобразными символами и аллегориями. Старик, *«благообразный, но, видимо, сумасшедший»*, предстает как фигура времени, грани между здравомыслием и безумием, жизнью и старостью: *«Красивый, как библейский пророк... пустынным заоблачным взором».* Младшая девочка, ласкающая взглядом «все вокруг», воплощает в себе свет, надежду и чистоту, что контрастирует с суровостью и хмуростью старшей сестры.

Выразительная фигура деда органично вписывается в общую картину и несёт глубокий символический смысл: *«Дед по привычке ко мне. Часто во время урока он прибредал в столовую, кряхтя и переговариваясь с собой...»*.

Описание его внешности, жестов и поведения создаёт образ человека, ушедшего в себя, почти лишённого связи с настоящим: *«...он достиг такого предела жизни, когда и слух, и мысли обращены в глубь себя... Старик давно уже был нездешним»*.

Восточные слова, которыми он вздыхает, сравниваются с «библейским изречением», что придаёт ему ореол мистичности и глубины, связывая человеческую жизнь с вечностью и древностью.

Таким образом, образ деда не просто бытовой персонаж, а символ старения, памяти и тоски по ушедшему времени и близким, которые он всё ещё ищет в своем внутреннем мире.

Центральным мотивом становится музыкальный инструмент — пианино, которое приобретает статус символа детства, творческого призвания и одновременно трагедии и утраты. Взгляд героини в отражение на полированной крышке инструмента превращается в символический диалог с собой, с собственной судьбой, отражая внутреннюю борьбу и отчаяние: *«...полировка инструмента тотчас явила мое отражение унылого, отупелого от гамм спутника детства и юности»*. Классический прием усиливает глубину психологического портрета.

Исполнение «Фантазии-экспромта» Шопена становится эмоциональным воплощением душевных переживаний героини. Метафорические выражения — *«жемчужные петли нежно-прихотливой мелодии»*, *«затянутый на рыдании аркан»* — объединяют музыку с ощущением внутренней боли, утраты и тоски.

Музыкальный инструмент — фортепиано — выступает не просто как предмет, а как важный символ, связывающий пространство, время и эмоциональное состояние героев. Процесс занятий «Польку» Глинки, *«угрюмо-скучающе»* и *«угрюмо-покорно»* подчеркивает угнетенность и

пассивность, с которой герои воспринимают музыкальное обучение: *«Мы садились за инструмент: я – угрюмо-скучающе, она – угрюмо-покорно».*

Через звук «стучащих» клавиш возникает атмосфера пробуждения, но пробуждения тяжёлого, обременённого, символизирующего труд и обязательство: *«Разбуженные стучащими звуками, просыпались отец, сын и младшая».*

Тем самым музыка в тексте становится не просто искусством, а метафорой жизни — с её подъемами и падениями, сложностями и усилиями.

Тема утраты усиливается ощущением профессионального и творческого краха героини — пальцы, «год не прикасавшиеся к клавиатуре, ощущались протезами». Это метафора отчуждения от собственного призвания и внутренней пустоты: *«Вот оно, проклятое неблагодарное ремесло: ничего не остается, если ежедневно не бросать в его алчущую пасть многочасовую каторжную работу».*

Взаимоотношения с ученицей Кариной, которая проявляет покорность и безразличие к занятиям музыкой, вызывают у героини болезненные ассоциации с собственным детством и юностью. Карина, которая «тихо пожалала плечами» и говорит, что занимается музыкой, потому что «папа хочет», символизирует продолжение цепочки утраченных мечтаний, где дети вынуждены следовать чужой воле, лишены живого интереса и вдохновения.

Особое значение имеет интерьер дома с его «старым диваном», «венскими стульями» и «черным обшарпанным пианино», а также пушистой кошкой с «дикими сумрачными очами». Бытовые детали создают атмосферу изношенности, времени и жизни, которая продолжается, несмотря на утраты и разочарования, задают тон всему эпизоду.

Живые диалоги и мелкие бытовые детали создают эффект присутствия, вовлекают читателя в реальность героев, усиливают эмоциональную сопричастность. В финале эпизода звучит философская мысль о круговороте жизни и связи поколений. Героиня размышляет о «начале его жизни и конце моей», о двух дорогах, пересекающихся в этой жизни.

Автор вводит в повествование двух сестёр, одинаково родственных и схожих, но очень различающихся по внутреннему миру и эмоциональному состоянию, создавая контраст через описание выражения лица и поведения: *«Сестры, очень по-родственному схожие, отличались друг от друга выражением лица. У старшей оно было самостоятельным и решительным, у младшей – влюбленно-доверчивым»*. Противопоставление символизирует разные жизненные позиции, которые влияют на восприятие музыки и отношение к урокам.

Старшая — напряжённая, хмурая, сосредоточенная, младшая — открытая, доверчивая, почти святая в своем благоговении перед музыкой и процессом обучения: *«...младшая стояла рядом, прижавшись к полированному боку инструмента, и влюбленно, серьезно смотрела на клавиши, на меня, на сестру»*, что подчёркивает эмоциональную чистоту младшей девочки и одновременно её невинность и трепетное отношение к музыке. Образ клавиатуры, к которой она прикоснётся с любовью, становится символом искусства, воспринимаемого как нечто святое.

Через образ Карины Рубина раскрывает сложную психологическую тему — жертвенности и покорности детства, обусловленной любовью к родителям и желанием оправдать их ожидания. Несмотря на внутреннюю неприязнь к занятиям, Карина упорно продолжает уроки: *«...она любила отца и не решалась огорчить его... Дочь жила в гордой уверенности, что сделает все, как хочет отец...»*. И здесь звучит важный мотив — жертвы ради любви и семейных обязательств, которые принимаются ребенком без обсуждения и без выбора. Эмоциональная противоречивость показывает внутренний конфликт ребёнка, чья искренняя «благословенная честность детства» становится одновременно и сильной, и трагичной.

Внезапное появление пестрой женщины, тёти Зины, становится катализатором напряжённой сцены, где раскрываются семейные конфликты и эмоциональная сложность отношений: *«В комнату вошла цыганистая*

женщина в пестром платье, с большими золотыми кольцами в ушах, с литой подковой золотых зубов».

Образ женщины выполнен с гиперболой и в какой-то степени карикатурой, которая подчёркивает её чужеродность и потенциальную агрессивность в семейном пространстве. Реакция Карины, нахмуриться, пригнуть голову и громче играть польку Глинки, становится своеобразным защитным жестом. Рассказчица подчёркивает своё «реквизитное» присутствие: *«Я молча наблюдала эту сцену, в которой меня больше всего забавляло мое отсутствие или, лучше сказать, мое реквизитное присутствие, как буфета, стола или венских стульев»*. Такое осознание своей роли в семейной драме придаёт сцене оттенок отчуждения и безучастности, в то время как внутренний конфликт героев разгорается с новой силой.

Несмотря на семейные конфликты, музыка остаётся символом связи, «звеном жизни» и своего рода якорем, удерживающим семью вместе: *«...мне тогда казалось, что наши уроки с Кариной — одно из звеньев жизни этого семейства, их любви друг к другу, и случись выпадать этому звену — не заладится что-то в их жизни»*. Музыка здесь выступает как метафора единства и одновременно как средство психологической защиты, куда можно уйти от бытовых и эмоциональных сложностей.

Наличие смеси русского и тюркского языков в словах сварливого голоса за дверью указывает на многонациональность и сложность социальной среды, в которой разворачиваются события: *«Громкий сварливый голос прямо с порога стал выговаривать что-то мальчику, мешая русские и тюркские слова»*. Ощущение хаоса, недопонимания и напряжённости отражает реальные проблемы многокультурного общества и их влияние на семейную жизнь.

Рассказчица размышляет о бессмысленности музыкальных занятий для Карины, девочки, перегруженной обязанностями по дому и учебе: *«В наших занятиях более всего меня тяготила полная их бессмысленность»*.

Звучит лейтмотив, внутренний конфликт между необходимостью заниматься музыкой и отсутствием истинного смысла и радости от этого процесса.

Карина одновременно и ребёнок, и взрослая: *«готовила обеды, стирала, гладила, ухаживала за дедом и... брала уроки музыки»*, что подчёркивает неестественное положение девочки, которой приходится выполнять роль опекуна и ученицы. Через описание «культмассового сектора» раскрывается её второстепенная социальная роль, где она «стенгазеты рисовала, деньги на цветы собирала, если писатель какой-нибудь выступает, опаздывающих клеймила». Эта «общественная работа» противопоставлена стремлению к самовыражению и творчеству, которое кажется недостижимым.

В рассказе появляется образ «музыкальности», который автор описывает как «проклятая „музыкальность“», висящая «тяжким распятием над моим самолюбием». Рассказчица чувствует себя «простолюдином на светском балу», чужой в элитарном и высокомерном мире музыки, где «многие проходили под вывеской способных», а она - лишь «музыкальная девочка» с посредственными результатами: «...техника хромает, необходимо тренировать память, но – да, налицо безусловная музыкальность».

Значимым для конфликта становится осознание детства как времени борьбы за признание и достоинство: «В детстве надо обязательно что-нибудь делать лучше всех...», «Мир в детстве так огромен, и столько достоинств искрится в каждом его проявлении». Конфликтность возрастает: мир детства с его огромными возможностями и жадой успеха сталкивается с узкими рамками музыкального образования, где «достоинства считаны и строго поименованы».

Стиль автора наполнен сочетанием лирической рефлексии и тонкой иронии, которая создаёт многомерный эмоциональный фон. Рассказчица одновременно жалуется на «штучки судьбы», приводящие её в элитарную школу, и с горькой иронией говорит: *«я, обычный ребенок, здоровое дитя, попала во все это великоление, как куренок в оцип»*.

Повествование построено на контрастах мечты и реальности, внешнего блеска и внутреннего страдания, которые обостряют художественный конфликт.

Важным смысловым эпизодом является вечер юбилея школы. Художественный в нем конфликт носит внутренне-психологический характер. Он развивается на стыке двух миров – мира обыденных жизненных трудностей Карины и мира музыки, который кажется ей далеким и недоступным. В нем сталкиваются полярные ценности – ожидания и переживания.

Карина погружена в бытовые заботы: *«Она полоскала что-то тяжелое... маленькая серьезная девочка с хмурыми глазами... готовила обеды, стирала, гладила...»*.

Бытовое пространство, в котором господствует утомительный труд, противопоставлен предстоящему концерту, символу искусства, красоты и «эстетического развития». Герой – повествователь пытается оторвать Карину от «тяжелого воза» повседневности, отвести на концерт, дать ей новый опыт, шанс на счастье: *«Я сняла пиджак, закатала рукава... Переоденься, – сказала я. – Что-нибудь красивое надень. На концерт пойдём»*.

Эпизод описания концерта является кульминацией конфликта. Сутулый и неловкий мальчик, готовящийся к выступлению, символизирует несовершенство и человеческую уязвимость. Сережка, бывший одноклассник и ныне учитель, представляет взрослый и прагматичный подход к музыке, акцентируя внимание на технике и исполнении. Рассказчица же видит за этим настоящую душу, то, что способно «выворачивать душу», а не просто идеальную техническую игру. *«Я поняла, что это — настоящее, по той бессильно ревнивой тоске...»*. *«Плевать на терции... Этот мальчик умеет душу выворачивать»*. Налицо конфликт формального, технического подхода и искреннего, душевного восприятия искусства.

В отличие от рассказчицы, Карина не проявляет эмоций на концерте, она «быстро-быстро разглаживала подол платья». Она словно отрешена от музыки, ощущает внутренний барьер.

Конфликт в этом отрывке раскрывается как внутреннее противоречие между внешним благополучием и внутренним состоянием героев, отражает разницу между иллюзией и реальностью, надеждой и отчаянием, мечтой о светлом будущем и тяжелым настоящим.

Герои, Лариса, Карина и Сережка, со своими переживаниями, надеждами и разочарованиями. находятся на пороге взросления, Внешние знаки успешности и комфорта (наряд, концерт, елка) контрастируют с внутренними сомнениями и несчастьем.

Наряд Карины («*Такой замечательный хвост с желтым бантом!*», «*Такое роскошное синее платье*») — символ надежды, внешнего успеха, однако в ее глазах «столько безнадежного взрослого отчаяния».

Образ елки — «прекрасный Идол», символ праздника и чуда, но её искусственное происхождение (бирка с прачечной «1462») намекает на фальшь и непрочность внешнего счастья.

Лариса, стремясь поддержать Карину, говорит о положительных сторонах жизни, внешних благах. Но внутри чувствует своё бессилие и боль, понимая, что попытки утешить Карину бесполезны («*зачем я потащила её на этот концерт!*»).

Карина испытывает щемящее чувство безысходности, детскую растерянность и взрослое отчаяние. Она ощущает внутреннюю пустоту и утрату всякой надежды. Мрак входит в напряжённое противоречие с попытками сохранить оптимизм. Сталкиваются два несовместимых отношения к жизни.

Главная героиня стремится сохранить дом, защитить семью. Обращение к тёте Зине наполнено искренним сочувствием: «*Послушайте, зачем вы их разлучаете? ... Ведь это семья, а вы растаскиваете её по разным углам...*» — эти слова отражают стремление сохранить единство, а

также боль и отчаяние перед лицом жестокого разрыва. Тетя Зина представлена как олицетворение беспощадной системы, которая не видит в людях живых существ, рассматривает их как объекты для манипуляций и выгоды. Её резкие, колкие фразы полны сарказма и обвинений. Они задают тон конфликту, где человеческие чувства противопоставлены прагматизму и недоверию к человеку.

Средством усиления драматизма служит контраст речевых стилей и образов. Героиня — в «старом тренировочном костюме», без украшений, без защиты, — символ уязвимости и честности. Тётя Зина, напротив, «*вертит бриллиантовыми и рубиновыми фигами*», что метафорически подчеркивает её социальное превосходство и цинизм. Образы детей и старика, прячущихся друг за друга, вызывают сочувствие и обозначают человеческую цену этого конфликта, они становятся эпицентром разворачивающейся борьбы.

Внутренний конфликт главной героини раскрывается благодаря лирическому отступлению, где музыкальные образы становятся метафорой личного прошлого, долга и травмы. Как будто не выучил когда-то этюд Листа, и вот он снится, этот недопетый мотив. Старые долги и несбывшиеся надежды душат, не дают покоя, мучают изнутри. Музыкальное прошлое предстаёт как храм, от которого героиня хочет уйти, но который её не отпускает. Этот лирический элемент придаёт конфликту глубину и философскую широту, делая его не только внешним, но и внутренним, связанным с чувством вины и невозможностью изменить прошлое.

Поэтика художественного конфликта в рассказе «Уроки музыки» характеризуется многомерностью и глубиной, переплетением внешнего и внутреннего противостояний героев. Конфликт проявляется не только в острой социальной проблематике, такой как столкновение личной свободы с системой, распаде семьи и тяжёлых жизненных обстоятельствах, но и как внутреннее напряжение личности, отражённое благодаря диалогам, символическим деталям и психологической тонкости повествования, Общая картина художественного конфликта складывается из ряда

противопоставлений: личной свободы и системы, детской невинности и взрослой жестокости, попыток сохранить семью и суровой реальности её распада.

Контрасты светлых символов (ёлка, игрушки, тепло семейного очага), и мрачных реалий (арест, разорение, холод улиц) усиливают драматизм и ощущение хрупкости человеческого счастья. Музыка выступает здесь не просто тематическим фоном, но метафорой внутреннего бремени и духовного долга.

Живая речь, точные бытовые детали, эмоциональные паузы в диалогах и выразительные символы образуют сложную поэтическую структуру, в которой переплетаются юмор, нежность и горечь. Они позволяют автору создать многослойный художественный конфликт, раскрывающий ключевые темы произведения: взросление, семейные драмы, внутренние разочарования и поиск смысла жизни.

Таким образом, поэтика конфликта в «Уроках музыки» построена на диалектике внутреннего и внешнего, бытового и возвышенного, формального и душевного, что придаёт тексту эмоциональную насыщенность и глубину. Рубина мастерски передаёт сложность человеческих взаимоотношений и внутренние противоречия героев, формируя живую, многогранную картину, побуждая читателя к глубокому сопереживанию и осмыслению.

Выводы

В заключении параграфа можно сделать **следующие выводы**. Дина Рубина в своей малой прозе умело использует сложные художественные конфликты, которые становятся основой её произведений. Как внутренние, так и внешние, они позволяют читателю глубже понять природу человеческого существования и его поиски смысла в мире, полном разочарований и надежд; становятся не только отражением личных переживаний, но и глубоким исследованием универсальных тем человеческого существования.

Каждый из рассказов содержит сюжет с глубокими размышлениями о внутреннем мире героев, их борьбе с внешними обстоятельствами.

Художественная конфликтология в малой прозе Д. Рубиной реализуется через диалектическое единство внутренней психологии героев и давления внешней среды. Спектр этих противоречий крайне широк и варьируется от интимно-личностных до глобальных социокультурных коллизий. Так, в рассказе «Когда же пойдет снег?» доминантой становится **экзистенциальный конфликт**. Ожидание снегопада главным героем перерастает рамки метеорологического явления: снег семиотизируется, становясь онтологическим символом перемен и очищения. Герой жаждет снега как инструмента побега (эскапизма) из рутины бытия. Это напряженное ожидание превращается в единственную форму надежды на трансформацию судьбы, подчеркивая, как пейзажный фон способен детерминировать душевное состояние личности.

Иная, **социально-классовая** природа конфликта исследуется в новелле «Дом за зеленой калиткой». Автор фокусирует внимание на непреодолимой дистанции между социальными стратами. Имущественное расслоение выступает катализатором драматических коллизий, разрушая частные взаимоотношения, диагностируя болезнь общества в целом. Рубина демонстрирует, как социальные барьеры возводят глухую стену непонимания, делая диалог невозможным.

Третий вектор, **культурологический**, развернут в «Уроках музыки». Центральным нервом здесь является антиномия Традиции и Современности. Персонажи вступают в борьбу за сохранение культурной идентичности под напором уничтожающего времени. Для передачи этого смысла привлекается богатый арсенал музыкальных аллюзий: чередование гармонии и диссонанса метафорически отражает разрывы в памяти и попытку удержать связь поколений.

Важнейшую связующую функцию выполняют лирические отступления. Внутренние монологи служат эмоциональными резонаторами,

усиливающими восприятие конфликта. Именно лиризм позволяет перевести сюжетные противоречия в философский план, делая текст глубоко эмоциональным и многомерным.

2.3. Противопоставление «мечта и реальность» как основа художественного конфликта

Знаковой чертой художественной вселенной Дины Рубиной является фокусировка на глубинных экзистенциальных противоречиях, которые находят яркое воплощение в дихотомии «мечта — действительность». Эта бинарная оппозиция служит смысловым стержнем для ряда знаковых произведений, включая рассказы «Когда же пойдет снег?», «Дом за зеленой калиткой» и «Уроки музыки».

В данной системе координат мечта выступает не просто как надежда на лучшее, а как инструмент самоидентификации, открывающий доступ к сокровенным пластам внутреннего мира героев. Однако неизбежное столкновение хрупкого идеала с резистентной (сопротивляющейся) средой порождает мощное сюжетное напряжение. Герои, пытающиеся спроецировать собственные внутренние модели гармонии на внешний мир, проходят через жесткую школу разочарований, что ставит под угрозу само существование их надежд. Именно в этом зазоре между желаемым и действительным автор исследует парадоксы человеческой природы.

Детальный анализ этой коллизии представлен в рассказе «Когда же пойдёт снег?». Автор препарировывает сознание героини, чья жажда онтологического тепла и любви разбивается о холод отчуждения. Изначально протагонистка выстраивает эскапистский сценарий: образ города, погребенного под листвой, семиотизируется ею как пространство абсолютной свободы и безмятежности. Однако этот ментальный конструкт оказывается нежизнеспособным. Вторжение прозаической реальности,

бремени бытовых обязательств и финансовых трудностей грубо возвращает ее «на землю».

Драматизм усиливается разрушением семейного микрокосма: решение отца начать новую жизнь вне семьи становится для героини актом предательства, разрушающим архитектуру её мира. В конфликт втянут и брат Максим, чье сознание расколото между ностальгией по детству и жесткими императивами взросления.

В финале происходит болезненное, но неизбежное принятие ситуации, грезы о свободе признаются несостоятельными. Символическим якорем этой ситуации выступает старый диван — материальное воплощение тяжелой памяти и невозможности разорвать пути прошлого, которое продолжает определять настоящую жизнь героини.

Нина грезилась приключениями и свободой. Она воображала себя в красном комбинезоне и жёлтой кепке, этот образ для неё был олицетворением побега от серой обыденности. Но жизнь вносила свои коррективы. Реальность жестоко напоминала о себе в лице отца, который день за днём сидел за кухонным столом и гасил сигареты в блюдце, вот он, зримый символ той самой скучной жизни, из которой она так отчаянно пыталась вырваться.

В одном из диалогов Нина признаётся мужчине, который старше её:

— «Как же хочется свободы!»

— «Свобода — это красные комбинезоны, Нина. Это тоже ответственность».

Художественная структура эпизода базируется на приеме резкого контрапункта: иллюзорный мир желаний героини вступает в непримиримое противоречие с фактологией жизни. Разговор становится поворотным моментом, инициирующим пересмотр жизненных идеалов и принятие ответственности.

Романтическая коллизия с Борисом развивается по спирали, от скепсиса к надежде и последующему разочарованию. Первая реакция Нины

на звонок — недоверие, маркирующее её неуверенность. Последующая смена модуса на восторженное ожидание «интересной жизни» иллюстрирует силу юношеского максимализма. Однако реплика героя о «тридцати двух годах без театра» вводит мотив возрастной и ментальной несовместимости. Кульминацией микросюжета является сцена свидания, где эстетическое совершенство Бориса контрастирует с внутренней дисгармонией героини. Крушение иллюзий в столкновении с реальностью приводит к девальвации романтических идеалов героини. Особенно болезненно этот процесс протекает в семейной сфере. Уход отца интерпретируется Ниной как метафизическое предательство, уничтожающее фундамент её мироздания. Необратимость этой потери вызывает тяжелейшую психосоматическую реакцию. Душевная мука обретает плоть, превращаясь в физическое страдание. Присутствие брата лишь оттеняет её фундаментальное одиночество перед лицом взрослой жизни.

Осознание того, что ожидаемый спасительный снег не выпадет, становится поворотным моментом, реальность болезни торжествует над надеждой. Память возвращает героиню к травматическому опыту прошлого — операции по удалению почки. Этот флешбэк разрушает веру в возможность «нормальной» жизни.

Драматизм усиливается в ретроспективном диалоге, где сталкиваются две воли. Отцовская любовь, требующая жизни любой ценой, наталкивается на стену врачебного отчуждения, выраженного в жесткой реплике Макара Илларионовича. Героиня ощущает себя объектом, лишним элементом в прагматичной системе медицины, где нет места сочувствию.

Пребывание в больничном парке окончательно оформляет её мироощущение изгоя. Игра теней от мертвых веток становится аллегорией её призрачных надежд. Окружающий мир здоровых людей воспринимается как закрытая, элитарная каста («враждебное государство»), принадлежность к которой для неё утрачена навсегда, что рождает острое чувство зависти и обреченности.

Персонаж Веры Павловны, пожилой соседки по больничной палате, демонстрирует контраст между мечтой и реальностью: «В молодости человек не замечает, как годы летят». Она с ностальгией вспоминает молодость, но реальность старости и болезней не оставляет места для мечтаний о прежнем здоровье. Их беседа подчёркивает, как мечты о будущем теряются в потоке настоящего.

Героиня проводит дни, наблюдая за «девушкой, сидевшей у окна на втором этаже» с «бледным веснушчатым лицом и изумительными, редкого медного оттенка волосами». Образ идеализированной жизни сталкивается с печалью мысли о её болезни: «должно быть, она и в самом деле была серьезно больна».

Воспоминания о совместном посещении филармонии с Максимом (*«Симфония трех ре... казалась мне веселой и увлекательной штукой»*) символизируют мечту о радости, однако страх перед трагедией во время концерта (*«должно произойти что-то ужасное, трагическое»*) подчеркивает, как мечты могут оборачиваться страхами.

В условиях больничной изоляции Нина ищет точки опоры в окружающих людях. Сцена с «чужой матерью», которая с нежностью принимает её слова, символизирует инстинктивную тягу человека к единению перед лицом беды. Однако этот поиск приводит к болезненной рефлексии: воспоминания о «золотом веке» родительского счастья, где для неё еще не было места, рождают травматическое осознание своей роли как «горького ребенка», источника проблем, а не радости. Ощущение ненужности становится тяжелейшим испытанием для самооценки.

Новость о смерти соседки по корпусу (Лены) действует как шок, разрушающий психологические защиты. Невозможность поверить в случившееся — это попытка сознания оторгнуть мысль о собственной смертности. Однако жестокая фактология (*«сердце не выдержало»*) принуждает героиню взглянуть в лицо правде: надежда на будущее в любой момент может быть перечеркнута физиологическим сбоем.

Завершает картину метафора отчуждения: вид здорового мужчины через оконную решетку. Металлический прут, «разрезающий» лицо прохожего, становится знаком непреодолимой сегрегации. Героиня осознает, что между её мечтой о норме и текущей реальностью лежит бездна, которую невозможно преодолеть одним лишь желанием.

Героиня делится переживаниями о смерти Лены, ставшей для неё символом утраты и безысходности (*«Лена. Белоснежная девушка, волосы алые, как флаг... Умерла после удачной операции»*). Трагическая новость разрушает мечты о будущем, о возможности исцеления (*«К чему вся эта возня со мной? Ведь я совершенно безнадежна»*). Мечта о выздоровлении сталкивается с жестокой реальностью, смертью матери.

В диалоге с молодым человеком героиня размышляет о смысле своих страданий: «Если я отсюда уйду, я напишу книгу и сразу стану великим писателем». Мечта о творчестве сталкивается с суровой реальностью: болезнью и ощущением обречённости. Она отдаёт себе отчёт том, что даже выжив, все её силы могут уйти на борьбу с недугом, не оставив ничего для искусства. (*«Мне всё равно нельзя будет иметь детей! А дети — это главный смысл во всём!»*). Этот момент подчёркивает конфликт между мечтой и реальностью, лишаящей её возможности стать матерью.

В повести «Когда же пойдёт снег?» противоположность между мечтой и реальностью углубляет понимание человеческой сущности. Фундаментальным для понимания проблематики анализируемых произведений является неразрешимая дихотомия между идеальными устремлениями личности и жесткой резистентностью (сопротивлением) материального мира. Художественный конфликт перерастает из сюжетного элемента в сквозной ключевой мотив, инициирующий у читателя глубокую рефлексию о природе надежды. Экзистенциальное одиночество героини, отягощенное бременем несбыточных желаний, приводит к горькому прозрению: утраты необратимы, а боль от них инкорпорируется в структуру личности навсегда.

Таким образом, проза Рубиной репрезентирует человеческую судьбу как зону постоянной турбулентности, где светлые иллюзии неизбежно разбиваются о рифы разочарований, формируя трагический цикл обретения и потери смысла.

В повести «Дом за зелёной калиткой» образ Дома обретает статус сакрального топоса, символизирующего уют и защищенность, однако, он перманентно находится под угрозой аннигиляции. Здесь внутренний разлад героини достигает апогея: её тяга к возвышенному (музыка) разбивается о понимание собственной ограниченности. Исполнение учительницей пьесы «К Элизе» Бетховена становится для девочки эталоном недостижимой эстетической высоты. Восхищение в данном контексте парадоксально сопряжено с горечью: осознание того, что физиологические особенности (пресловутые «четвертый и пятый пальцы») никогда не позволят ей достичь идеала, становится источником глубокой фрустрации. Покупка инструмента (пианино) оказывается лишенной сакрального смысла, превращаясь в механическое действие, не приносящее радости, а лишь подчеркивающее дистанцию между гениальностью и ремесленничеством.

Тема «мученичества искусством» находит развитие в «Уроках музыки». Отношения героя с Музыкой выстраиваются не как творческий союз, а как травматичная зависимость. Метафора «карабканья по ступеням» визуализирует не вдохновение, а сизифов труд, изнурительную борьбу за признание, которая оборачивается страданием. Рубина десакрализует образ Музыки, сравнивая её с «мачехой» и «воспаленным аппендиксом»: это сила, которая требует тотального подчинения, но в ответ дарует лишь боль.

Дополнительный слой конфликта связан с фигурой отца и его проекциями. Его вера в музыкальное будущее дочери, изначально воспринимаемая как благо, трансформируется в источник психологического давления. Мечта родителя становится клеткой для ребенка. Реакция героини — почти соматический ужас перед возвращением к прошлому. Фраза «Я уже

не связана с музыкой...» маркирует акт окончательной сепарации. Это попытка разорвать травмирующую связь и прекратить «бередить раны».

Параллельно рассматривается коллизия литературных амбиций. Ожидание выхода книги, которое должно было стать триумфом, превращается в мучительный процесс, отравляющий жизнь, а равнодушие издателя лишь усиливает ненависть к зависимости от внешних оценок.

В целом героини Рубиной находятся в состоянии перманентной внутренней борьбы: их желание отстоять личные границы («жесткие правила») регулярно терпит крах под напором чужих манипуляций. Даже рациональный аргумент «я просто не хочу» оказывается недостаточно весомым, когда сталкивается с давлением среды, заставляя личность вновь идти на болезненный компромисс.

Чувство вины и сострадания становятся её спутниками, когда приятель напоминает ей о бедствиях другого человека. На героиню лёг груз ответственности, все ждут, что она исполнит мечту умершей матери девочки. Внутренний мир героини расколот конфликтom между сакральным отношением к музыке и необходимостью превратить её в ремесло ради заработка. Предложение давать уроки вызывает у неё бурю протеста, в ненависти к этому занятию и к своей вынужденной «слабости» (согласию) проступает бунт против унижения творчества бытом. Это состояние перманентной обороны, когда личность пытается сохранить ядро своей индивидуальности под прессом внешней необходимости.

Вся эмоциональная партитура новеллы пронизана этим напряжением между возвышенной мечтой и заземляющей реальностью. Пианино здесь — не просто предмет интерьера, это «машина времени». Его глуховатый, но чистый звук служит мостом в прошлое, напоминая о днях вдохновения. Однако это воспоминание травматично: счастье теперь ассоциируется не с игрой, а с периодом «немоты», свободы от инструмента. Музыка обретает пугающие антропоморфные черты «чёрного человека» с пустыми

глазницами, жуткого «alter ego», символизирующего страх перед бездной творчества и жизни.

Окружающий социальный ландшафт усиливает ощущение безысходности. В образе безумного старика, чья речь лишена смысла, кристаллизуется идея тотального одиночества человека в мире. Противопоставленная ему «тихая улыбка» девочки, которая дарит любовь всему вокруг, не утешает, а ранит героиню. Эта детская невинность служит болезненным напоминанием о том чистом восприятии жизни, которое героиня утратила навсегда. Так рождается трагический диссонанс: красота и надежда существуют рядом, но для героини они недостижимы, отделены стеной её горького опыта и несбывшихся грез.

Карина и её младшая сестра воплощают два противоположных взгляда на музыку. Младшая сестра просто не нарадуется на неё, смотрит с обожанием, будто она настоящая сказка: «Она благоговела перед этими убогими звуками». В отличие от неё, для Карины музыка — это не сама по себе, а обязательство перед отцом. Она занимается ею только чтобы ему угодить: «Она любила отца и не позволяла себе огорчить его». Возникающий диссонанс формирует устойчивое поле психологического напряжения, дочернее желание не разочаровать отца наталкивается на естественное сопротивление природы, в результате чего занятия музыкой утрачивают характер искусства и превращаются в безжизненный рутинный долг.

Героиня оказывается заложницей своих непростых взаимоотношений с музыкой, которая становится катализатором её внутренней борьбы. Атмосферу безысходности усиливает символический образ деда, чья старость и погруженность в собственный внутренний мир олицетворяют тотальную изоляцию и коммуникативный тупик.

Показательно, как по-разному преломляется отцовское влияние в сознании сестер. Автор выстраивает контраст: младшая сестра все еще находится во власти очарования гармонией, тогда как старшая (Карина)

пережила крах восприятия. Для неё магия звуков рассеялась, оставив после себя лишь усталость и принуждение.

Особый интерес представляет самоанализ героини, пытающейся постфактум понять мотивы своего долготерпения («труднее ответить самой себе, зачем я продолжала...»). В этих словах звучит признание того, что музыка, некогда сулившая вдохновение, мутировала в непосильную ношу. Тяжесть повседневного быта и плотность семейных проблем действуют удушающе, вытесняя саму возможность мечтать и превращая жизнь в череду серых, лишенных радости обязанностей.

В своих воспоминаниях о том, как она занималась музыкой, рассказчица постоянно сталкивается с двумя разными мирами. Важнейшую роль в структуре повествования играет мотив фатума. В своих воспоминаниях героиня возвращается к исходной точке, поступлению в музыкальную школу, определяя это как странную игру случая («До сих пор дивлюсь штучкам судьбы...»). Этот момент становится точкой бифуркации, после которой музыка, призванная служить источником эстетического наслаждения, претерпевает жуткую метаморфозу, превращаясь в инструмент насилия. Образ «наручников», сковывающих руки, здесь обретает зловещую символику, маркируя полную утрату личной свободы.

Отдельный психологический пласт — это рефлексия рассказчицы. Попытка разрядить обстановку шуткой о скрипаче оборачивается внезапным прозрением: она осознает свою вину в происходящем («зачем я потащила её на этот концерт!»). В этом эпизоде обнажается проблема ответственности: навязывание чужих идеалов становится бременем для человека, не обладающего ресурсом для их воплощения. Финал линии Карины — осознание своего потолка в «культмассовом секторе» — символизирует крах высоких амбиций и смирение перед обыденностью.

Драматизм усиливается в невербальном поведении героини. Несмотря на внешний диалог, внутренней встречи не происходит. Карина, кивнув в ответ, переводит взгляд на свое отражение в темном окне трамвая. Это

отчужденное созерцание самого себя красноречивее слов говорит о том, что она погружена в переживание собственной неудачи. Взгляд в “зазеркалье” окна символизирует окончательный уход от романтических грез в пространство жесткой реальности.

Однако автор не оставляет своих героев в полной темноте безнадежности. Вводится мощный символический образ Ели — «прекрасного Идола», древнего сакрального знака. Дерево, принесенное главной героиней, функционирует как попытка заклинания судьбы: создать островок тепла в холодном и неустроенном мире Карины. Сцена украшения елки («высилась в углу, с желтой сверкающей пикой») показывает коллективное стремление детей и взрослых сконструировать, пусть и ненадолго, атмосферу чуда. Эта искусственная вертикаль праздника контрастирует с горизонталью будничных проблем, высвечивая вечную потребность человека в радости вопреки жизненным невзгодам.

Реальность полна забот и проблем. Карина болеет, а её брат не справляется с хозяйством: «Все валилось из его нетерпеливых мальчишеских рук, все подгорало, выкипало, разбивалось». Это отражает не только физическую слабость Карины, но и эмоциональное состояние семьи, которая пытается сохранить хоть каплю счастья в условиях кризиса. Отец Карины, погруженный в свои заботы, выглядит замотанным и уставшим: «Я же совсем замотался, света белого не вижу». Его благодарность за елку подчеркивает его беспомощность и зависимость от других.

В этом контексте взаимодействие персонажей играет ключевую роль в развитии конфликта. Когда отец Карины с радостью благодарит героиню за помощь с елкой, говоря: «Ох, какое же вам большое спасибо! Вы просто спасли меня», создается впечатление единства и поддержки. Вместе с тем вербальная благодарность героя лишь маскирует глубинное экзистенциальное напряжение и страх перед непредсказуемым будущим. Центральным вектором устремлений персонажей становится жажда стабильности, мечта о буржуазной норме, где царит покой и достаток. Слова

Карины о доходах («папа хорошо зарабатывал») служат индикатором этой веры, семья воспринимает временный финансовый успех как залог долгосрочной уверенности в «завтра».

В структуре произведения образ отца наделяется функциями архитектора семейного благополучия. Он позиционируется как опора, удерживающая домочадцев от жизненных невзгод. Автор подчеркивает, что его мотивация выходит за рамки простого обеспечения быта: это акт служения семье. Драматическая кульминация — сцена обыска — обнажает истинные мотивы героя. Его сбивчивая фраза «Я для детей, для детей...» становится ключевым ключом к пониманию его характера. Это отчаянная попытка оправдать свои действия (приведшие к конфликту с законом) высшим смыслом — безусловной любовью и ответственностью перед будущим своего потомства. Однако его арест становится ударом для семьи: «Я шла к Карине. Она открыла дверь, и с порога на меня пахнуло бедой». Эта фраза передает эмоциональный хаос, в который погружаются главные герои.

Ёлка, стоящая в углу комнаты, символизирует утраченную надежду: «Ёлка торчала в углу сверкающим пугалом». Игрушки, которые ранее символизировали радость, теперь напоминают о том, насколько хрупким может быть счастье.

Персонажи мечтают о том, чтобы сохранить семью в целостности. Говоря о необходимости помочь детям, героиня пытается донести до тети Зиной важность семейных связей: «Ведь это семья, а вы растаскиваете ее по разным углам...». Императив сохранения семьи звучит в словах героини как отчаянная мольба о милосердии. Она стремится отстаивать право детей на эмоционально безопасное детство, пытаясь противопоставить хаосу обстоятельств теплоту человеческих связей. Однако эта стратегия защиты оказывается несостоятельной при столкновении с позицией тети Зиной. Вводя этого персонажа, автор демонстрирует тип сознания, абсолютно глухого к чужой боли. Монологи Зиной («сами разберемся») строятся на исключении «чужих» и утверждении права сильного распоряжаться судьбами слабых.

Она воспринимает живую драму разлуки как техническую задачу, которую нужно решить с максимальной выгодой, что делает её образ зловещим воплощением равнодушной системы.

Психологический пик эпизода приходится на момент взаимодействия младшего и старшего поколений. Лариса, в ужасе перед перспективой детского дома или разлуки, физически «прирастает» к деду, и её крик — это манифестация предельного отчаяния. В этом жесте заключена вся боль ребенка, теряющего почву под ногами. Трагизм усугубляется образом старика: его жалкий плач знаменует собой капитуляцию добра перед силой. Дед оплакивает не только возможную разлуку с внучкой, но и крушение всего жизненного уклада, в котором больше не осталось места для любви и привязанности. Этот момент становится символом окончательного разрушения дома, который не смог устоять под напором жестокости и расчета.

В основе художественного конфликта рассказа лежит классическая романтическая коллизия: разлад между высоким устремлением и прозаической действительностью. Героиня пытается выстроить мост между миром грез и эмпирической реальностью, однако эта гармония оказывается недостижимой. Музыка в тексте выступает семиотическим знаком инобытия — пространства воли и возможностей, которому противостоит инерция повседневности.

Рефлексия героини о невозможности зафиксировать на бумаге свой музыкальный опыт («еще не готова писать повесть») обнажает конфликт творчества. Литературная деятельность видится ей как спасение, но столкновение с практической стороной дела оборачивается разочарованием. Реальность оказывается средой с высокой сопротивляемостью, гасящей творческий импульс.

Идейным центром произведения является деконструкция мифа о сбывшейся мечте. Внутренний монолог героини демонстрирует попытку примирения личных желаний и социального долга. В сцене защиты семьи

(«растаскиваете её по разным углам») звучит мотив сопротивления распаду: героиня пытается законсервировать остатки близости в холодном мире. Драматизм ситуации усиливается двойственным отношением к Музыке: это одновременно и желанная высота, и непосильное бремя, от которого хочется, но, в силу ответственности, невозможно избавиться.

В широком контексте прозы Рубиной («Уроки музыки», «Дом за зелёной калиткой») эта бинарная оппозиция становится сюжетообразующей константой. Автор последовательно проводит мысль о том, что утраты и недостижимость идеала — неизбежные спутники человеческой судьбы. Мечта в этом художественном мире лишается однозначно позитивной коннотации, выступая зачастую источником боли.

Финальный вектор развития персонажей направлен к стоическому принятию реальности. Проходя через горнило испытаний, они обретают новое самопонимание. Важнейшим этическим выводом становится мысль о том, что преодоление экзистенциального одиночества возможно лишь через эмпатию и способность быть опорой другому в несовершенном мире.

Выводы

Таким образом, в поэтике Рубиной оппозиция желаемого и действительного выполняет амбивалентную роль. Она не ограничивается функцией сюжетообразующего конфликта, причиняющего героям боль, но и служит инструментом психологической трансформации личности. Именно невозможность прямой реализации мечты побуждает персонажей к творческому переосмыслению своей судьбы и созданию «авторской» версии гармонии и Дома, адаптированной к жестким условиям бытия.

Рубина виртуозно сплетает планы идеального и материального, демонстрируя их неразрывную связь. Это позволяет создать психологически достоверную картину, где внутренняя жизнь индивида и его социальные связи детерминированы постоянным взаимодействием возвышенных интенций и жизненной прозы. Через этот синтез раскрывается глубина

авторского психологизма и понимание трагической, но прекрасной сложности человеческого существования.

ГЛАВА 3. КОНФЛИКТООБРАЗУЮЩИЕ МОТИВЫ В ПОЭТИКЕ ЗРЕЛОЙ ПРОЗЫ Д. РУБИНОЙ

3.1. Конфликтные мотивы в произведениях 2000-х годов в сборнике «Несколько торопливых слов любви», «Мастер-тарабука», «Любка», «Холодная весна в Провансе»

Художественные тексты Дины Рубиной играют важную роль в современной русской литературе. Их востребованность обусловлена умением автора актуализировать вечные вопросы бытия, находя живой отклик в коллективном сознании эпохи. Центральным инструментом раскрытия авторского замысла служат многоуровневые конфликты. Именно они заряжают сюжет внутренней энергией, позволяя с максимальной полнотой эксплицировать душевный мир героев.

Яркой иллюстрацией этого метода является сборник 2003 года «Несколько торопливых слов любви». Специфика вошедших в него текстов, определяемая через категорию произведения (в трактовке С. И. Ожегова¹⁴⁸ и Т. Е. Трощинской-Степушиной¹⁴⁹) подразумевает сочетание строгости сюжета и драматизма содержания. Это тринадцать вариаций на тему любовного чувства, зачастую окрашенных в тона фатальной безысходности. Однако Рубина избегает монотонности трагедии. Писательница сама подчеркивает свою приверженность трагикомическому началу, сознательно размывая жанровые границы.

В её художественной оптике мир предстает пространством контрастов: горе и ирония, поэзия и проза жизни слиты воедино. Эта эклектичность позволяет создавать объемные, «дышащие» образы¹⁵⁰. Сборник, по сути, представляет собой художественное исследование феноменологии любви, затрагивающее темы экзистенциального одиночества и поиска смыслов.

¹⁴⁸ Ожегов С. И. Словарь русского языка / Под ред. чл.-корр. АН СССР Н. Ю. Шведовой. / С. И. Ожегов — 20-е изд., М.: Рус. яз., 1989 — 359 с.

¹⁴⁹ Трощинская-степушина Т. Е. Языковые средства выражения комического в прозе Д. Рубиной // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Филологические науки. 2011. № 1-1. С179-185.

¹⁵⁰ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М.Бахтин. — М.:1965. С.15

Через богатую метафорику автор показывает любовь в самых разных её проявлениях — от жертвенной до преступной, делая истории универсальными кодами человеческого опыта.

Нарратив начинается с рассказа «**Область слепящего света**». В центре истории лежит сложная химия взаимоотношений двух полярных личностей. Доктор наук, академичный специалист по хазарам, воплощает принцип ответственности и незыблемого порядка. Его антагонист и партнер — журналистка с багажом неудавшихся браков — представляет собой стихию уязвимой свободы. Их взаимодействие - это не просто роман, а столкновение разных онтологических миров.

Художественный конфликт заключается в столкновении жизни, предсказуемой и упорядоченной жизни «его» и хаотичной, но свободной жизни «её». Их случайная встреча в Иерусалиме пробуждает забытые чувства и заставляет задуматься о своей жизни. Оба героя испытывают одиночество, несмотря на наличие близких; их короткая связь становится попыткой заполнить пустоту.

Встрече героев отпущена всего неделя, и от этого с самого начала веет обречённостью. Рассказ показывает, как мимолётное знакомство может перевернуть весь мир человека, заставляя его усомниться в своём выборе: довольствоваться привычной жизнью или рискнуть в погоне за счастьем. Художественный конфликт разворачивается как на внешнем, так и на внутреннем уровнях, отражая сложность человеческих отношений и внутренние переживания героини.

Эмоциональная кульминация эпизода достигается через визуальный образ. Внезапный зрительный контакт с докладчиком, охарактеризованный через изысканную метафору «лунного полулица», производит эффект ослепления и мгновенного узнавания своей внутренней боли. Этот эпизод вскрывает пласт чувств, который героиня, казалось бы, успешно вытеснила.

На уровне событийного ряда внешний конфликт манифестируется в отношениях с окружающими, в частности, в сцене с незнакомцем. Автор

мастерски использует соматику (язык тела) для передачи психологического состояния. Эпизод с надеванием пальто, где руки героев «не находят места» и путаются в рукавах, становится символом коммуникативного сбоя. Эта телесная неловкость отражает их душевное состояние: при обоюдной тяге к сближению страх и неуверенность создают непреодолимую полосу отчуждения, рождая конфликт между желаемым и действительным.

Еще одним смысловым вектором является темпоральный конфликт — мотив упущенного времени и возможностей. Опоздание на конференцию воспринимается героиней не просто как нарушение этикета, а как профессиональное фиаско, порождающее чувство вины. Её прагматичные размышления о том, как спасти ситуацию и написать материал, свидетельствуют о стремлении сохранить лицо профессионала. Однако этот порыв разбивается о прозу реальности: необходимость пассивно потреблять информацию скучных выступлений вызывает раздражение. Фрустрация от того, что живое время тратится на «тягомотину», подчеркивает разрыв между высокими карьерными ожиданиями и рутинной академического быта.

Героиня испытывает влечение к докладчику, но её обязательства перед матерью («обещала сегодня матери починить кран на даче...») становятся преградой. Она понимает, что обязанности важнее, но чувствует, как стремление к близости с новым знакомым смещает её приоритеты. Этот конфликт между личными желаниями и социальными обязательствами усиливает напряжение в сюжете.

Героиня оправдывается за свою командировку. Она объясняет, что ей нужно было ухватиться за эту рутинную работу — просто чтобы вырваться из привычной жизни. В этом весь её внутренний разлад: с одной стороны, она жаждет свободы и перемен, а с другой — чувствует, как обязанности снова затягивают её в свою ловушку.

Разговор о будущем это особенно ярко показывает. Она говорит, что обязательно вернётся, и сама пытается в это поверить. Но на самом деле в её словах сквозит одна лишь неуверенность: «Никогда, вдруг осознала она».

В анализируемом эпизоде автор виртуозно использует прием шоковой терапии: возвращение героя в уютное пространство дома грубо прерывается известием о гибели самолета. Этот трагический аккорд создает мощнейший диссонанс с предшествующими светлыми воспоминаниями героя. «Огненный шар» падающего лайнера превращается в глобальный символ разрушения, напоминая о фатальной неустойчивости любого счастья.

На этом мрачном фоне еще отчетливее проступает драма семейной отчужденности. Отношения супругов демонстрируют модель «одинокства вдвоем». Жена, с головой ушедшая в бытовую суету, оказывается неспособна разделить эмоциональное состояние мужа. Её настойчивые просьбы о помощи по хозяйству выглядят пугающе неуместными рядом с мыслями о смерти, что подчеркивает их полную духовную рассинхронизацию. Герой сталкивается с мучительным разрывом между своим внутренним потрясением и безжалостным ритмом повседневности, который не останавливается даже перед лицом трагедии.

Такая сложная эмоциональная партитура делает текст многослойным: через частный эпизод автор поднимает вечные темы любви, ответственности и скоротечности времени, заставляя аудиторию сопереживать героям.

Подобную насыщенность конфликта мы наблюдаем и в новелле «**Мастер-тарабука**», однако там он перенесен в плоскость искусства. В центре повествования находится Митя — творческая личность, одержимая идеей самовыражения. Траектория судьбы протагониста определяется жестким столкновением его идеалистических устремлений с сопротивлением среды. Мотив непризнанности и непонимания находит здесь яркое воплощение. Подготовка к дебютной серьезной выставке становится для Мити точкой бифуркации. Ретроспективный анализ прошедшего года, названного годом «странствий и поисков», позволяет очертить масштаб его жертв ради искусства. Именно этот зазор между амбициозным целеполаганием и скромными результатами генерирует основную интригу.

Введение персонажа-галериста Шермана обостряет ситуацию. В его лице герой сталкивается с холодной машиной арт-рынка. Фраза Шермана о приоритете «профессионалов» маркирует его отношение к выставке исключительно как к бизнес-кейсу. Возникает конфликт приоритетов: Митя жаждет художественной правды, тогда как Шерман занят маркетинговой упаковкой. Этот антагонизм демонстрирует, как трудно сохранить творческую идентичность под давлением коммерческого заказа.

Вторая линия конфликта — любовно-психологическая. Образ новой знакомой героя интересен своей многослойностью, в ней органично сосуществуют западная деловитость и восточная загадочность. Для Мити этот культурный гибрид становится загадкой и одновременно символом его собственных поисков места в поликультурном мире.

Однако взаимодействие с девушкой выявляет его уязвимые места. Неожиданное смущение героя интерпретируется как маркер внутренней несвободы. Легкость общения — лишь видимость, за ней скрывается тяжелая внутренняя работа по преодолению страха перед близостью. Митя, привыкший выражать себя через холст, оказывается беспомощным перед лицом живых чувств, что составляет суть его внутренней драмы, он хочет быть понятным, но боится открыться.

Пространственный локус мастерской, расположенной в старом арабском доме, становится убежищем героя, где он пытается обрести свою творческую идентичность. Однако этот замкнутый мир противостоит агрессивной среде: колоритное описание местного рынка («крикливого, пестрого, знойного») функционирует как метафора культурного хаоса. Это буйство красок и звуков символизирует полифонию Востока, создавая напряжение между интимным стремлением художника к чистоте стиля и пестрой реальностью, навязывающей свои правила. Митя мучительно ищет свой уникальный голос, пытаясь сепарироваться от этого шумного многоголосия.

Особую остроту конфликту придает профессиональная деятельность героини. Изготовление ею украшений и фигурок, пользующихся высоким спросом в туристических галереях, вводит тему коммерциализации творчества. Возникает классическая бинарная оппозиция: бескорыстный, но мучительный поиск Истины в искусстве (Митя) против успешного, но приземленного ремесла (девушка), интегрированного в систему потребления («серьезно занята в семейном бизнесе»). Митя испытывает сложную смесь чувств: он не может не восхищаться её природной одаренностью, но его отталкивает утилитарный подход к таланту.

Кульминацией их взаимодействия становится музыкальная сцена. Игра девушки на тамбурине (или тарабуке) пробуждает архаическую, дионисийскую стихию. Метафора *«гулкий набат... распахивал кулису пустыни»* описывает прорыв иррационального, чувственного начала в упорядоченный мир героя. Этот ритм ставит Митю перед экзистенциальным выбором: *поддаться потоку живой эмоции или сохранить рациональную дистанцию наблюдателя. Его восклицание «Где ты научилась?!»* маркирует момент эстетического потрясения: он впервые видит в «ремесленнице» носителя сакрального, стихийного дара, что рушит его стереотипы.

Митя наблюдает за девушкой, которая играет на тамбурине, и его восхищение ею становится источником внутреннего конфликта: «Приподнявшись на локте, он зачарованно смотрел на голого божка с тамбурином». Он испытывает сильные чувства, но также понимает, что эта близость может привести к уязвимости. Их взаимодействие наполнено игривостью, но также и страхом утраты этой связи: «Никогда и ни с кем до того он так заразительно и много не хохотал в постели».

Ситуация, когда девушка не может остаться на ночь, подчеркивает влияние строгих восточных традиций на её жизнь. Митя осознает это и испытывает досаду, что эти правила ограничивают их отношения: «Вот, хочет все испортить, — подумал Митя с досадой». Внутренняя

архитектоника эпизода строится на нарастающем напряжении между романтическими устремлениями героя и отрезвляющим контекстом действительности. Автор мастерски использует диалог для обнажения этого конфликта.

Коммуникативный сбой происходит при упоминании Авраама (брата героини). Митя моментально считывает это как угрозу своей независимости. Использование им клишированного образа «братьев-сватов» указывает на его стремление стереотипизировать ситуацию, чтобы дистанцироваться от неё. Он воспринимает потенциальное знакомство как посягательство на свою свободу и попытку навязать ему регламентированные социальные роли, к которым он органически не готов.

Смысловой кульминацией сцены является проверка чувств, инициированная вопросом девушки об исчезновении. Это попытка перевести отношения из игрового регистра в серьезный. Реакция Мити демонстрирует классическую стратегию эмоционального ускользания. Вербально он отделяется шуткой, а на невербальном уровне прибегает к замещающему действию, удару в тамбурин. Музыкальный жест становится семиотическим знаком отказа от серьезного разговора. Удар по мембране инструмента здесь функционирует как «занавес», которым герой поспешно отгораживается от пугающей перспективы глубокой привязанности, предпочитая оставаться в безопасной зоне поверхностной игры.

Конфликтные мотивы в новелле развиваются через сложные отношения между Митей и Мастер-тарабукой, девушкой, играющей на тамбурине. Они пронизаны темами ревности и внутреннего поиска.

Первая причина конфликта проявляется в ревности Мити, когда он знает, что Мастер-тарабука уехала в Мадрид с другим человеком. Его реакция — тяжесть на душе: «Неужели ревную?». Это противоречие между внутренними эмоциями и внешним спокойствием создает напряжение. Митя пытается скрыть свои чувства, но его внутренний конфликт очевиден.

Когда Митя получает грант на поездку во Флоренцию, он испытывает «захлестнувшее счастье», но чувство потери становится неотъемлемой частью этого счастья. Он почти не встречается с Мастер-тарабукой перед отъездом и не помнит, как они расставались. Конфликт между его стремлением к успеху и необходимостью эмоциональной связи разводит его в разные стороны.

Через год в Италии, Митя начинает забывать о Мастер-тарабуке. Но он знает, что ей не хватало «чего-то в морском воздухе той местности». Это пробуждает вопросы о его истинных чувствах. Случайная встреча с другой девушкой, которую он принимает за Мастер-тарабуку, вызывает у него боль.

Митя узнает, что Мастер-тарабука замужем и живёт в Цюрихе. Он хочет сохранять разум своей эмоцией: «Конечно, он не стал горевать – какая чепуха, в самом деле!». Здесь видно, что он просто боится быть открытым и уязвимым. Он прячет свои настоящие чувства и не хочет в них признаваться.

Внезапная встреча становится для Мити сильнейшим эмоциональным потрясением, трансформируясь в источник сложнейшего психотравмирующего опыта. В этом эпизоде герой оказывается в эпицентре мучительной внутренней борьбы, где желаемое (образ прошлого счастья) вступает в непримиримый конфликт с пугающей реальностью настоящего. Он вынужден сражаться не только с внешними обстоятельствами, но и с собственными «внутренними демонами» – трусостью, эгоизмом и паническим ужасом перед конечностью бытия.

Динамика первого конфликта развивается по сценарию драматической инверсии. Начальная реакция узнавания окрашена аффектом чистой радости: соматическая реакция героя («ахнул, оцепенел, вскочил ей навстречу») свидетельствует о том, что образ возлюбленной все еще жив и дорог ему. Однако этот ностальгический порыв мгновенно девальвируется и сменяется шоком, когда звучит признание: «У меня СПИД». Эта фраза становится точкой невозврата, катализатором глубокого онтологического разлома. В душе героя разгорается битва между моральным долгом (остаться, утешить)

и базовым биологическим инстинктом самосохранения. Его «первым желанием было – бежать», что указывает на примитивную реакцию отторжения опасности. Тот факт, что ему приходится прикладывать «страшное усилие воли», чтобы физически «пригвоздить себя к сиденью», говорит о масштабе его внутренней паники, разум борется с животным страхом заражения и смерти.

Параллельно нагнетается конфликт, лежащий в этической плоскости, — проблема вины и ответственности. Слова героини («Ты уехал.. и не звонил... Я звала тебя») звучат как приговор. Митя осознает причинно-следственную связь, его эгоистичное бегство в прошлом и молчание стали косвенной причиной её нынешнего одиночества и страданий. Тяжесть ситуации усугубляется пониманием необратимости, вопрос «как же теперь загладить свою вину» повисает в воздухе, так как исправить прошлое невозможно. Мучительный диссонанс между запоздалым раскаянием и физическим отвращением к болезни придает сцене высокую степень трагизма.

Кульминация в произведении наступает со звонком Мастер-тарабуки. Её признание в любви и благодарности вызывает у Мити одновременно облегчение и досаду. Он с удивлением понимает, насколько сильной была их связь, и это открытие заставляет его пережить все чувства заново.

Митя переживает настоящую эмоциональную бурю — его бросает от ярости до горького сожаления. То, как он в мыслях называет себя «гадом», лучше любых слов показывает, как он себя винит и как сильно к ней привязан.

Пик в аэропорту происходит, когда два человека, разделись, пытаются восстановить связь. Их крики, пробивающиеся сквозь шум толпы, символизируют не только физическое расстояние, но и эмоциональную преграду. Митя, взывая к колокольчику, пытается удержать этот момент, осознавая, что их судьбы могут разойтись. Звуковая деталь — замирающий звон колокольчика — выполняет в тексте функцию эмоционального

камертона. Она создает атмосферу элегической грусти, маркируя мотив уходящего времени и зыбкости бытия. Звон подчеркивает, насколько ненадежна и тонка нить, связывающая героев перед лицом грядущей разлуки.

На этом фоне поведение Мити интерпретируется как сложная поведенческая игра с самим собой. Столкнувшись с травмирующей реальностью, он пытается выстроить барьер из иронии. Его вопрос-вызов «Правда смешно?» не требует ответа; это защитная реакция, судорожная попытка снизить пафос трагедии и спрятать уязвимость за фасадом скепсиса. Герой стремится рационализировать боль, свести её к абсурду («чепухе»), но автор безжалостно показывает несостоятельность этой защиты. Сквозь наигранное спокойствие прорывается подлинное страдание.

Конфликт в данном эпизоде перерастает сюжетные рамки, приобретая онтологический масштаб. Он актуализирует глубинные фобии любого человека: страх потери близких и невозможность принять смертность как факт. Эмоциональная плотность текста достигает здесь пика, вызывая у читателя мощный эмпатический отклик и заставляя переосмыслить вечные категории Любви и Смерти, которые незримо присутствуют в судьбе каждого.

Рассказ «**Любка**» Дина Рубина написала в первые дни перестройки и опубликовала его в журнале «Огонёк».

Молодого врача Ирину Зальцман, дочь кандидата наук, отправили в отдаленный уральский городок. Туда она переехала со своей матерью Фаиной Семеновной и дочерью Сонечкой. Какое-то время они жили вместе, Ирина работала, а мама ей помогала с дочкой и занималась приготовлением еды, но мать неожиданно умирает, и Ирина вынуждена найти няню для своей дочери.

В основе этого повествования лежит история взаимоотношений Ирины Михайловны, молодого и интеллигентного врача, и Любки, няни её ребенка, которая ранее отбывала уголовное наказание. В неожиданный момент Любка оказывается более порядочной и честной, чем так называемые «приличные»

люди. Писательница Дина Рубина не выдумала эту историю, она услышала ее от своей ташкентской знакомой, в семье которой жила подобная женщина после Второй мировой войны¹⁵¹.

Рубина, со своей уникальной способностью создавать яркие и насыщенные детали, добавила новые обстоятельства и перенесла действие в период «дела врачей».

Таким образом, рассказ стал проникнут пронзительной атмосферой, демонстрируя, что человеческий дух и его моральные качества не зависят от уровня образования, должности или профессии. В эпоху Сталина людей воспитывали на самые низшие и ужасные поступки, подстрекая к предательству, доносу и лжесвидетельству, независимо от их происхождения. Однако, как отражено в рассказе «Любка», даже в таких условиях существовали люди, у которых не исчезли понятия чести и совести. Они смогли сохранить человеческое достоинство даже в самых безжалостных обстоятельствах¹⁵².

Обездоленные родители после раскулачивания продали Любку воровке Катке «за буханку хлеба и банку сока». Когда она была подростком, она переняла на себя весь «семейный» преступный бизнес. В какой-то момент она поняла, что хочет простой, честной жизни со своим любимым Костей, чтобы «все было как у людей», потому что забеременела. Вот только после очередного полицейского рейда Костю убили, а её забрали в тюрьму и насильно заставили сделать аборт.

Портрет Любки в рассказе представлен следующим образом: «Ноги у Любки гладкие были, выразительные и на вид – неутомимые, хотя на каждой стопе вдоль пальцев синела наколка «Они устали...». Надо же – щеки впалые, плечи костистые, живот к спине примерз, а ноги – даже странно – что там твоя Психея!»¹⁵³.

¹⁵¹ Сюй Юйминь Конфликты персонажей в творчестве Дины Рубиной // Litera. 2024. №6. С. 366-376.

¹⁵² Полевая Э. Любка // Алеф - ежеквартальный международный еврейский журнал. -2010. [Электронный ресурс] - Режим доступа:<http://www.alefmagazine.com/pub2069.html> (дата обращения: 11.01.2023).

¹⁵³ Рубина Д. И. Любка: рассказы / Дина Рубина. М. : Эксмо, 2011 – 512 с.

Читатель начинает сочувствовать Любке, понимая, что жизнь героини была полна трудностей. Любка – разбитая душа, она желает отомстить за свою исковерканную жизнь, найти свой путь, жить «как люди». У Любки есть чувство самопожертвования, она верна своим принципам, уверена в себе, умеет искренне благодарить и любить тех, видит в ней нечто большее, чем просто «бывшую зэчку».

Портрет Ирины Михайловны – это романтический женский образ, любимый русской классической литературой. Неуверенная в себе, скромная, замкнутая девушка, у которой нет опыта в преодолении жизненных трудностей, она привыкла, что мама во всём ей помогала: «Похожа была докторша на воспитанную девочку из ученой семьи. Некрасивая, веснушчатая. Нос не то, чтобы очень велик, но как-то вперед высккивает: «Я, я, сначала – я!». И все лицо скроено так, будто тянется к человеку с огромным вниманием. Губы мягкие, пухлые, глаза перед всеми виноватые. На кармашке белейшего халата уютно вышито синей шелковой ниткой: «И. М. З.»¹⁵⁴.

Мечтательная Ирина, едва окончившая школу, была любовницей женатого аспиранта, а после того как арестовали ее отца, его место занял именно он, непорядочный, лживый карьерист.

Итак, эти женщины живут в одной квартире и вместе пытаются справиться с трудностями, со всей бессмыслицей в своей жизни. Они «выживают» ради Сонечки. Ведь Любка сама когда-то потеряла своего ребенка, и теперь не даст в обиду свою «воспитанницу». Любка отвечает за финансовые расходы в «семье», ведёт хозяйство, бесстыдно поставила на место наглуую соседку, которая пыталась продать Ирине изодранную шубу, и подарила ей новое пальто.

Таблица 1. Конфликты в рассказе «Любка» Дины Рубиной

Конфликт	Интерпретация
1. Конфликт между обществом и Любкой.	Любка как бывшая уголовница сталкивается с предвзятым отношением общества.

¹⁵⁴ Там же

	– Общественное неприятие и отчуждение, которые она испытывает, создают внешний конфликт.
2. Внутренний конфликт Ирины.	– Ирина, молодой врач, сталкивается с моральными дилеммами, нанимая Любку в качестве няни. – Внутренний конфликт Ирины между нравственными принципами и необходимостью обеспечить уход за своим ребенком.
3. Противостояние между Ириной и участковым.	– Участковый горячо отговаривает Ирину от принятия Любки в дом. – Противостояние между Ириной и представителем власти добавляет элемент напряженности
4. Конфликт между прошлым и настоящим Любки.	– Любка сталкивается с внутренним конфликтом, связанным с ее прошлыми преступлениями и новой ролью – Этот конфликт формирует сложный характер Любки и ее отношения с окружающими.
5. Конфликт между стереотипами и реальностью няни.	– В рассказе выделяется конфликт между стереотипами, связанными с Любкой как преступницей, и реальной ее личностью, оказывающейся порядочной и честной.

Эмоциональная привязка в тексте осуществляется через систему чувственных образов. Эпизод, где Ирина улавливает забытый запах домашнего борща, кулинарного символа эпохи Фаины Семеновны, является поворотным. Аромат пробуждает генетическую память о материнском тепле и защищенности, это ощущение проецируется на фигуру Любки, легитимируя её присутствие в доме не как прислуги, а как близкого человека.

Процесс сближения Ирины Михайловны и Любы показан автором как постепенное стирание границ. Их дружба феноменальна своей искренностью: здесь нет фальши или снисходительности. Люба платит хозяйке монетой глубокого, почти дочернего уважения, а Ирина Михайловна отвечает абсолютным доверием, принципиально отказываясь видеть в Любе её криминальное прошлое, тем самым возвращая ей чувство собственного достоинства.

Художественная ткань рассказа сложна и многовекторна. Рубина создает двойной портрет на фоне эпохи. Судьбы героинь, при всей внешней несхожести, рифмуются в своей трагичности. Молодая Люба — это воплощение социальной неприкаянности и зыбкости надежд. Зрелая Ирина, при всех регалиях врача, сталкивается с мучительной невозможностью построить личное счастье и преодолеть внутреннее одиночество. Эти две линии — восходящая и нисходящая — переплетаются в единый узел. Взаимное притяжение столь разных женщин обусловлено общей внутренней болью, что делает их союз обреченным и прекрасным перед лицом грядущей трагедии.

Общая любовь к девочке Сонечке становится базой их дружбы, потому что женщины стремятся сохранить её радость и счастливые детские годы. Их сближает общее стремление, именно оно помогает построить крепкую дружбу, хотя их судьбы оказываются такими разными.

Повесть «**На Верхней Масловке**» повествует о непростых и порой не очень понятных для читателя отношениях между пожилой женщиной-скульптором по имени Анна Борисовна и молодым театральным критиком по имени Петр. Эти отношения полны поддержки, дружбы и любви, но и конфликтов, вследствие ненависти и недопонимания.

Герои книги, одинокий сорокалетний театральный критик Петр Авдеич и восьмидесятилетний скульптор Анна Борисовна. *«Пятнадцать лет назад вы выбрали и пригрели голодного общежитского щенка. Вы дали ему крышу над головой, привили вкус к живописи, литературе, театру - к искусству! Вы обучили его, вы развили его душу, и главное - главное, частенько попросту кормили его...»*¹⁵⁵. Отношения между персонажами похожи на отношения матери и своенравного психически больного сына.

Характер у Анны Борисовны ужасный, она знает все Петины слабости, а иногда в ее провокации можно уловить важную идею. Анна Борисовна «поощряла» Петю стать творцом, а не «второстепенной» личностью в мире

¹⁵⁵ Рубина Д. И. На Верхней Масловке. Изд-во: Эксмо, 2008 – 400 с.

искусства. Когда-то Петя подавал большие надежды, но в один миг его судьба разрушилась. Он был искренне влюблен в одну девушку, но не знал, что она беременна от другого. Поэтому ему пришлось решиться на фиктивный брак, чтобы девушка избежала позора после бегства жениха.

И. Питляр в статье «До смешного жаль...»¹⁵⁶ пишет о сходстве Анны Борисовны со знаменитыми личностями прошлого (Мария Юдина, Анна Ахматова), ассоциирует ее с «великими старушками» нашей истории. Личностные характеристики Анны Борисовны оставляют желать лучшего: эгоцентризм, надменность, неуважение к общим нормам, издевательство над людьми, склонность к конфликтам и провокациям, небрежность и другие негативные черты, которые наносят боль и унижение окружающим.

В ее характере качества, которые приводят к беспокойству и раздражению окружающих. Она полностью поглощена своим «Я», высокомерна и пренебрежительна к общепринятым нормам поведения. Издевательство и мучения других людей — настоящее удовольствие для нее, а конфликты становятся основным источником ее страсти. Беззаботность и неряшливость лишь добавляют боль и унижение в жизнь тех, кто находится рядом.

Ирония судьбы связывает старушку теснейшими узами именно с Петей, превращая их сосуществование в бесконечное испытание на прочность. Эта близость носит мучительный характер, Петя оказывается единственным слушателем её нескончаемых тирад, наполненных критикой и уничижительными комментариями. Ситуация постоянного прессинга неизбежно ведет к эмоциональной дестабилизации. Петя, не обладая бесконечным терпением, регулярно срывается в истерику, пытаясь защитить свои границы грубостью. Его реплики о том, что старушка — это воплощение «житейского идиотизма», что она «жаждет крови» и практикует метафорическое людоедство («поедает человечину»), обнажают градус его отчаяния.

¹⁵⁶ Питляр И. П. «До смешного жаль...» // Новый мир. 1995. № 5.

Эта коммуникативная война полна застарелых обид и герметичного непонимания. Рубина мастерски создает эффект «зыбкой истины»: аудитория (читатель) оказывается дезориентирована, не понимая, кому отдать свое сочувствие — немощной, но деспотичной старухе или доведенному до истступления, но грубому Пете. По своей внутренней динамике повесть представляет собой пролонгированный скандал — непрерывный акт вражды двух людей, разделенных не только возрастом, но и системой ценностей, которые не могут ни разойтись, ни примириться.

Автор подробно описывает все тонкости и нюансы бесконечной психологической борьбы между Петей и старухой, но в то же время подразумевает и другое, более важное обсуждение — вечную дискуссию между рациональным, честным и прямолинейным мышлением с одной стороны, и Талантом — с другой. Анна Борисовна размышляет: *«...кому и когда, со времен сотворения мира, ум заменял талант? Да, талант, талант... богоданная способность рожать, вечное диво на вечно живой земле... И вьются бесплодные умницы вокруг блаженных рожениц, и толкуют, и судят, и взвешивают дитя, свивают его и качают; горькое, вероятно, занятие — нянькать чужое дитя...»*¹⁵⁷.

Анна Борисовна не только трепала Пете нервы, но всё же заботилась о нем, после ее смерти он все-таки поселился в московской квартире и получил прописку, хотя она ему оказалась ненужной. Петя часто вел себя вызывающе, был напуган и зол, но в глубине души благоговел перед талантом и личностью Анны Борисовны. Выяснилось, что на Пете были не только все бытовые заботы (приготовление пищи, уборка, работа по дому), но в некотором смысле и сама жизнь Анны Борисовны. Петя занял денег, чтобы заказать специальную ортопедическую обувь для старушки, сам делает ей уколы, а также однажды «вытаскивал» ее с того света, когда она заболела крупозным воспалением легких: *« — Сегодня видела, как он её моет. — А... Я же говорил тебе, Петя выполняет при ней тяжелую и малоприятную. —*

¹⁵⁷ Рубина Д. И. На Верхней Масловке. — М. : Эксмо, 2008. — 400 с.

Тебе не понять, — сухо оборвала его Нина. — А я это хорошо знаю, у нас мама лежала перед смертью полтора года. Я. я не представляла, что он делает все сам»¹⁵⁸.

Таблица 2. Конфликты в повести «На Верхней Масловке» Д. Рубиной

Конфликт	Интерпретация
1. Конфликт поколений:	Конфликт между молодым человеком Петей и пожилой женщиной Анной Борисовной. Он проявляется в непонимании друг друга, разных взглядах на жизнь и искусство, а также в борьбе за лидерство в творческом процессе.
2. Внутренний конфликт главного героя Пети	Петр испытывает противоречивые чувства к Анне Борисовне, одновременно восхищаясь ее талантом и ненавидя ее за жестокость и цинизм.
3. Внешний конфликт между героями и окружающим миром	Оба героя сталкиваются с непониманием и неприятием со стороны общества, которое не ценит их искусство и считает его странным и неприемлемым.
4. Внутренний конфликт Анны Борисовны	Она испытывает чувство вины за свою прошлую жизнь и за то, что не смогла полностью реализовать свой талант.
5. Конфликт между искусством и жизнью	Герои пытаются найти баланс между своими творческими амбициями и повседневной жизнью, что приводит к различным проблемам и трудностям.

Финальный эпизод в поезде завершает композицию рассказа. Пятнадцать лет своей жизни главный герой, в общем-то, бескорыстно отдал слабому человеку и после смерти Анны Борисовны, подобно птице, покинул столичный свет. Для него совершенно логично покинуть свою родину и отправиться в самое сердце России.

В повествовательной структуре рассказа «На Верхней Масловке» фундаментальное значение имеет многовекторная система конфликтов. Сюжетный динамизм здесь обеспечивается не только внешними столкновениями персонажей, но и их глубокой внутренней борьбой, что позволяет автору всесторонне раскрыть диалектику характеров в замкнутом пространстве.

¹⁵⁸ Рубина Д. И. На Верхней Масловке. — М. : Эксмо, 2008. — 400 с.

Развитие творческого метода Дины Рубиной прослеживается в сборнике новелл «Холодная весна в Провансе», где авторский фокус смещается в сторону синтеза жанров. В данном цикле тема путешествий (травелога) переплетается с острой проблематикой национальной самоидентификации, в частности, судьбы еврейского этноса в исторической ретроспективе. Автор выстраивает сложную хронотопическую модель, погружая читателя в контекст прошлого столетия. Эта стратегия позволяет наглядно продемонстрировать каузальную (причинно-следственную) связь: травмы и катастрофы XX века интерпретируются как первопричина многих современных социокультурных разломов. Текст новелл выходит далеко за рамки сухой фактографии или «урока истории»; это художественно-философское осмысление непрерывности времени и трагической преемственности поколений.

Жанровая природа сборника синтезирует черты путевого очерка и искусствоведческого эссе, охватывая обширную географию от каналов Нидерландов до пейзажей Израиля и Южной Европы. Описательная манера Рубиной отличается яркостью, но книга выходит за рамки литературы в чистом виде: её дизайн обогащен фотографиями мужа писательницы, что создает сложный синтетический текст, в котором вербальные и визуальные образы взаимно дополняют друг друга.

Примечателен эмоциональный регистр произведения. Затрагивая тяжелые экзистенциальные темы, включая мартиролог еврейских страданий, автор сохраняет прозрачность и «свет». Трагедия здесь растворяется в красоте мироздания.

Обильное присутствие описаний картин и архитектуры позволяет реконструировать мир глазами человека, воспитанного в художественной среде. Корни этой изобразительности уходят в личную биографию писателя. Влияние отца-художника сформировало у Рубиной особое «цветное зрение» и любовь к пластическим искусствам. Эта потомственная причастность к живописи диктует способ организации текста. Литературная визуализация

становится основным художественным приемом. Композиция сборника отличается динамикой и насыщенностью, напоминая яркую мозаику, где каждое место и каждое лицо запечатлены с точностью мастера кисти.

Д. Рубина уделяет особое внимание курсивному тексту, который помогает разграничить различные виды искусства (живопись и литературу), временные рамки (прошлое и настоящее) и стили изложения (повествование и описание). Экфрастические элементы выделены курсивом, что облегчает их восприятие. У автора экфрасис имеет четкую визуально-графическую структуру и служит средством выразительности.

Анализ зрительных образов в сборнике помогает глубже понять внутренний мир персонажей и оценить их поступки и слова, и это достигается с помощью аллегорий, символических образов и цветовых характеристик, которые придают дополнительную глубину её произведениям¹⁵⁹.

Таким образом, Дина Рубина в сборнике «Холодная весна в Провансе» использует **диалогический экфрасис** для объединения литературы и живописи, создавая яркие зрительные образы, мастерски переплетая элементы искусства и повседневности и создавая многослойный текст.

Стиль Рубиной напоминает орнаментальную прозу 20-х годов двадцатого века. Ключевым элементом её идиостиля становится создание портретов необычных и самобытных людей благодаря синтезу литературных и живописных традиций. В книгу вошли такие произведения, как «Время соловья», «Школа света», Вилла «Утешение», «Коксинель», «Холодная весна в Провансе» и «Воскресная месса в Толедо».

В новелле **«Холодная весна в Провансе»** можно выделить следующие конфликтные моменты, подчеркивающие драматизм произведения, внутренние и внешние противоречия персонажей.

Главная героиня приезжает в Прованс с ожиданием встречи с местной культурой и атмосферой, но сталкивается с разочарованием: «Нас

¹⁵⁹ Мотлобова Д., Бобоходжаев Р. Х. Семиотический характер зрительного образа в сборнике Дины Рубиной «Холодная весна в Провансе» // Вестник науки 2022. №10 (55) том 5. С. 169 - 174.

обманывали — вместо абсента нам подсовывали анисовую водку» подчеркивает разрыв между тем, что она хотела получить, и тем, что действительно предлагает место (конфликт ожиданий и реальности).

В Ницце герой восхищается красотой и роскошью города, но одновременно отмечает его контрастные стороны: *«Ницца миллионеров и мировой элиты» против «Ниццы рыночной, клошарной, иммигрантской, криминальной».*

В произведении контраст между идеализированным восприятием Ниццы и реальностью создает ощущение двойственности. Идиллическое пространство повествования внезапно разрушается вторжением агрессивной визуальной реальности: появление свадебного кортежа под алжирскими знаменами служит маркером острой социальной и этноконфессиональной напряженности. Эпизод создает мощный диссонанс: праздничная атрибутика процессии в сознании автора-нарратора вступает в контрапункт с тревожным контекстом современности — памятью о поджогах синагог и вспышках насилия. Эпизод актуализирует проблему еврейской самоидентификации в меняющемся европейском ландшафте, где чувство тревоги вытесняет эстетическое наслаждение.

В тревожный контекст вплетается эпизод наблюдения за молодежью на роликах. Для героя, чья долгая (двадцатиминутная) визуальная фиксация на трюках неслучайна, это зрелище становится символом недостижимой экзистенциальной легкости. Динамика свободного движения молодых людей создает контрастное напряжение с внутренней статичностью и тяжестью переживаний персонажа, формируя конфликт между физической свободой «других» и собственной внутренней несвободой.

Лирическая линия строится на феномене памяти. Ассоциация с «аптечной мутью» выступает прустовским триггером, пробуждая ностальгические пласты детских воспоминаний. Однако время трансформирует восприятие, и прошлое вступает в конфликт с настоящим. Ситуация усугубляется интеллектуальным вакуумом (отсутствие книг), что

усиливает изоляцию героини. Попытка бегства от травмирующих воспоминаний оказывается несостоятельной: прошлое преследует её, требуя осмысления и интеграции в текущий опыт.

Особый семантический слой создает мотив искусства. Маршрут героев — от сакральных пространств музеев Шагала и Матисса к прозе улиц — иллюстрирует крах эскапизма. Возвышенная гармония живописи разбивается о следы политического митинга (листовки, мусор). Этот переход от эстетического идеала к бытовому хаосу символизирует невозможность укрыться в башне из слоновой кости.

Финальная рефлексия сосредоточена на психопатологии творчества. Обращение к эпистолярному наследию Ван Гога и анализ его психического недуга позволяют героям рассмотреть искусство как форму сублимации страдания. Жизненная драма художника интерпретируется здесь как необходимая плата за гениальность, что выводит разговор на философский уровень взаимосвязи личной боли и творческого акта.

На фоне описания музеев и ярких моментов жизни Ниццы возникает образ бродяги, который «остался лежать — невозмутимый, как Диоген». Он не участвует ни в протестах, ни в культурной жизни города, что создает контраст между двумя мирами — миром искусства и миром нищеты.

Наблюдения героев фиксируют разительный разрыв в уровне жизни, выявляя проблему социального отчуждения и неравенства как неизменных спутников современной цивилизации. Эта внешняя дисгармония находит отклик в душе, порождая сложный комплекс чувств по отношению к Ницце. Ослепительная красота города вступает в конфликт с ощущением пронизывающего холода, как метеорологического, так и метафизического. Признание в том, что поездка вышла «неуютной», свидетельствует о внутренней рассогласованности героев с миром, где внешний блеск не способен согреть душу.

Кульминацией внутренней тревоги становится эпизод на блошином рынке. Случайная находка — предмет, напоминающий скальп — переводит

повествование в жанр исторического хоррора. В воображении героини мгновенно разворачивается картина прошлого насилия. Артефакт служит «порталом» в темную сторону истории, вызывая у героини смесь отвращения и притяжения. Внутренний конфликт здесь базируется на столкновении с "реальным" (в лакановском смысле), с ужасающей изнанкой человеческой культуры.

Разочарование подстерегает героев и в Антибе. Надежда на солнечный свет (как символ радости и ясности) сменяется унынием от дождя. Этот погодный сбой финализирует тему несоответствия: природа, как и история, и социум, отказывается подчиняться желаниям героев, оставляя их наедине с чувством незащищенности и меланхолии. Это создает контраст между идеализированным образом города и его суровой реальностью; *«Дождь преследовал нас и в Антибе — светлом, сливочно-кремовом городе»*. Ожидание солнечного отдыха сталкивается с непрекращающимся дождем, что вызывает разочарование (конфликт между ожиданием и действительностью).

Обнаружение книги Ван Гога вызывает у героини воспоминания о юности и учебе: «С возрастом я привыкла к таким вот якобы совпадениям... как неустанно муштрует меня некий въедливый педагог». Возникает ощущение связи между прошлым и настоящим, подчеркивающая влияние образования на восприятие мира, а также присутствие чуда в ее жизни (конфликт между личной историей и культурным наследием).

Далее герои отправляются в Ванс, ожидая вдохновения и приятных впечатлений, но дожди и холод создают атмосферу дискомфорта: «Опять с утра тяжело хлестал дождь», что подчеркивает неблагоприятные условия, которые влияют на их восприятие места, и город, описываемый как «благословенный юг Франции», оказывается сложнее, чем ожидалось. Создает контраст между романтическими ожиданиями и обыденностью, подчеркивая разочарование и утрату идеала описание площади с «исполинскими платанами» и «заурядным супермаркетом».

В галереях, рассчитанных «исключительно на миллионеров», возникает противоречие между высоким искусством и его коммерциализацией — «*Со всех стен на нас смотрел Шагал... игрушечном и, как и весь городок, тоже предназначенном для туристов*» — и это ставит под сомнение подлинность искусства в условиях массового потребления.

В бытовой сцене диалога о запрещенном напитке (абсенте) на поверхность выходит глубинный конфликт между индивидуальным импульсом к трансгрессии (нарушению границ) и жестким социальным регламентом. Героиня выступает агентом нормы, стремясь удержать супруга в рамках дозволенного и безопасного поведения, тогда как сама идея употребления «запретного плода» символизирует подспудную тягу героя к иррациональному бунту.

Параллельно развивается дискурс о трагической судьбе Ван Гога, который интерпретируется героями как жертва собственной страсти. Драма Ван Гога заключается не только в отказе, но и в его фатальной неспособности расшифровать сигналы реальности («не мог понять, что его просто не хотят»).

Особую философскую нагрузку несет размышление Бориса о требовании «немедленной правды отношений». Ван Гоговский максимализм, не признающий полутонов и лицемерия, вступает в жесткое противоречие с общественными устоями.

Дополнительный уровень конфликта вводится через тему материальной несостоятельности художника. Его письма пронизаны мучительной дихотомией: духовное богатство любви сталкивается с унижительной бедностью. Слова «Как мне хотелось... уделить ей побольше» свидетельствуют о тяжелом внутреннем разладе: невозможность подтвердить свое чувство материальной заботой переживается художником как крушение мужской и личностной состоятельности.

Погружение в письма художника позволяет рассказчице уйти от мрачной реальности, растворяясь в «бурном неостановимом монологе» его

души. Визуальный контраст между теплом внутреннего горения и холодом внешней среды (дождь, ненастье) служит для обозначения экзистенциального статуса героя — статуса добровольного затворника. Через исповедальные интонации писем раскрывается трагедия личности, осознающей свое несовершенство. Художник не идеализирует себя, признавая трудности в коммуникации («мне часто очень тяжело... среди людей»), но подчеркивает, что его социальная неуклюжесть — не вина, а беда, следствие полной погруженности в искусство.

Финансовая зависимость от друга (брата) переживается им как глубокая нравственная травма. Осознание себя «бременем» вступает в конфликт с желанием оправдать свое существование через творчество. Факт продажи единственной картины за символическую сумму интерпретируется в этом контексте не как успех, а как горькое доказательство глухоты эпохи к новому художественному языку.

Просьба прислать специфические материалы («мел с душой цыгана») демонстрирует стремление к предельной точности самовыражения: даже инструменты должны быть одухотворены. В этом поиске проявляется желание найти материальную форму для своего духа.

Особого внимания заслуживает интерпретация образа Тео. Он символизирует идею жертвенного служения, без которого существование гения было бы невозможным. Однако даже эта близость не спасает художника от фундаментального, онтологического одиночества. Ключевой образ отрывка — «пламя, у которого никто не греется» — с предельной ясностью выражает трагизм ситуации. Колоссальная духовная энергия и жажда человеческого тепла наталкиваются на ледяное равнодушие обывателей, оставляя художника наедине с его внутренним пожаром. В его письмах упоминается надежда на лучшее будущее, несмотря на трудности: «Я часто бываю ужасен... но знаешь ли ты, чем объясняются... мои недостатки? Просто нервозностью». Это создает ощущение борьбы персонажа с самим собой и его внутренними демонами.

Описание дождя и старой карусели, находящейся в «летаргии», создает ощущение безмятежности и застоя. В то же время высокие витражи капеллы «горели изнутри жарким желто-синим светом», что символизирует внутреннюю жизнь и энергию, контрастирующую с внешним мрачным пейзажем. Это подчеркивает конфликт между внешней серостью и внутренним светом: «Витражи выплескивали цвет в белое пространство капеллы».

Напряжение между физическими ограничениями и стремлением к самовыражению создает обсуждение состояния Матисса, который «даже рисовал, сидя в кресле», подчеркивает противоречие между физической болезнью и творческим мужеством: «Матисс обладал огромным мужеством и умел оценивать и направлять свои чувства».

Нарративная стратегия текста строится на сложной диалектике (противопоставлении и единстве) полярных эмоциональных состояний. Автор фиксирует амбивалентность восприятия мира: восхищение живописной эстетикой ландшафта соседствует с глубокой экзистенциальной тоской и ностальгией. Эта двойственность порождает внутренний конфликт: визуальное наслаждение природой блокируется рефлексией о трагических судьбах других художников, которые незримо присутствуют в сознании героя. Фраза «Я с головой погруженная в судьбу совсем иного художника» маркирует смещение фокуса с собственной жизни на сопереживание «Чужому» опыту, который становится для персонажа важнее «своего» настоящего.

Особую смысловую нагрузку в системе образов несет символ «застывшей карусели». Объект вступает в семиотический контраст с вектором движения «обратно к Ницце». Если путь в город символизирует динамику и линейное развитие, то неподвижный аттракцион олицетворяет стагнацию времени, фиксацию на прошлом. Пространственная оппозиция (движение и статика) экстерииоризирует внутреннюю борьбу героев,

разрывающихся между инерцией воспоминаний и необходимостью двигаться вперед.

Мрачная тональность эпизода поддерживается природной метафорикой. Образ «неостановимого дождя» трансформируется в символ перманентной печали, размывающей очертания реальности. Эпитет «подагрические ветви», примененный к голым платанам, привносит элемент антропоморфизма, проецируя физическое страдание и увядание на окружающий мир.

Финал эпизода — поездка на вокзал и ожидание поезда на Авиньон — вводит мотив Пути как надежды на обновление. Однако хронотоп (пространство-время) вокзала окрашен в минорные тона: дождливый пейзаж и общая серость нивелируют радость от перемен, создавая напряженное поле между ожиданием будущего и ностальгической тягой к оставленному позади. Даже находясь вместе в автобусе, персонажи ощущают одиночество. Мрачная природа и дождь создают атмосферу изоляции, подчёркивая эмоциональную дистанцию между героями и окружающим миром.

Романтический образ прошлого сталкивается с серой реальностью настоящего. Образ бара превращается в символ упадка. Важнейшим структурным элементом эпизода является мотив ретроспекции. Введение в нарратив фигуры Ван Гога позволяет автору создать эффект двойной экспозиции, где сквозь современный Арль проступают черты эпохи постимпрессионизма. Для Бориса и его спутницы это способ прикоснуться к вечности. Фраза о рюмке абсента, которую «наверняка» пил здесь художник, демонстрирует акт мифотворчества, стремление найти точку опоры в хаосе современности.

Центральный конфликт фрагмента строится на антитезе: эстетический идеал против вульгарной реальности. Дина Рубина мастерски использует детали для передачи этого разочарования. Натуралистическое описание «затрапезного» бара с его мусором и грязью («затоптанные окурки») символизирует крах иллюзий и профанацию священного для героев пространства. Вербальный выпад Бориса касательно утраченного секрета

настоящего абсента лишь усиливает пафос утраты: материальный мир не может предложить ничего, кроме подделки, что указывает на глубокий кризис аутентичности в современном социуме.

Следствием этого открытия становится мотив «одиночества в толпе». Атмосфера шумного веселья, царящая в баре, действует на героев угнетающе, создавая эффект обратной пропорции: чем громче окружающая компания, тем острее чувство внутренней изоляции персонажей. Социальная среда отторгает их. Автор подчеркивает это через акустический образ: диалект местных жителей, охарактеризованный как «агрессивный», функционирует как стена непонимания, превращая героев в сторонних наблюдателей, лишенных возможности и желания интегрироваться в этот «праздник жизни».

Эмоциональная партитура эпизода выстраивается на нагнетании тревожных аудиовизуальных образов. Звук скандала и вид разбитого стекла служат семиотическими знаками разрушения коммуникации, коррелируя с внутренним беспокойством протагонистов. Дождь, описываемый через гиперболу («стоял стеной»), выполняет функцию барьера, символизируя фатальную зависимость героев от слепой силы обстоятельств.

Сюжетная линия с туристическим поездом строится на приеме «обманутого ожидания». Образ пустого вагона, непригодного для использования («места залиты водой»), подчеркивает дисфункциональность мира, окружающего героев.

Особого внимания заслуживает вербальная агрессия в адрес топоса. Номинация Арля «самой паршивой дырой» знаменует собой кульминацию конфликта между «идеальным» (культурный миф) и «реальным» (суровая действительность). Герои переживают болезненный процесс демифологизации пространства.

Финал отрывка переносит действие в пограничное пространство — хронотоп дороги. Инцидент с таксистом и ненайденным отелем вводит тему сбоя в системе навигации, как буквальной, так и метафорической. Ошибка водителя и попадание на проселочную дорогу символизируют утрату

жизненных ориентиров. Ситуация неизвестности порождает у героев глубокий кризис доверия к миру (в лице турагента) и усиливает мотив потерянности «Я» в чужеродном, непроницаемом пространстве.

Контраст между внешним обликом отеля (дом с синими ставнями «чудесных пропорций») и его внутренним содержанием (более изысканным, чем ожидалось) создаёт новую волну напряжения. Эта двойственность бросает тень сомнения на первое впечатление, оставляя героев в полной настороженности.

Решимость героев преодолеть путь пешком, вопреки неблагоприятным метеорологическим условиям, свидетельствует о их стремлении любой ценой реализовать план путешествия. Смирительная констатация («не ожидали ничего от погоды») указывает на смену оптических настроек: герои перестают искать внешнего комфорта, сосредотачиваясь на внутреннем поиске. Однако реальность городка, погруженного в сонную апатию, разрушает их романтические проекции, связанные с именем Нострадамуса. Ожидание встречи с великой историей сменяется созерцанием прозаичной пустоты.

Знаковым событием становится посещение антиквара. Через обсуждение символики на старой доске автор вводит тему универсальности культурных кодов, которая тут же вступает в драматическое противоречие с фактами истории. Рассказ об исходе еврейского населения и актах вандализма (поджог синагоги) превращает город в пространство травмированной памяти.

Эпизод у ворот кладбища концентрирует в себе всю боль утраты. Запертая ограда и стертые надписи на надгробиях — это символы коммуникативного провала между поколениями. Желание прикоснуться к мудрости предков (в лице раби Авраама) наталкивается на физическую невозможность доступа. Заброшенность некрополя интерпретируется как симптом болезни общества, потерявшего уважение к своим корням.

Особое внимание уделяется философии ненависти. Автор утверждает мысль о стерильности, «бесплодности» злобы, направленной на ушедшие

поколения. Ненависть к мертвым предстает как иррациональная сила, которая не способна причинить вред усопшим, но деформирует души живых, превращая их жизнь в служение химерам прошлого. Таким образом, текст утверждает приоритет памяти и прощения как единственно возможных основ для сохранения гуманизма в истории.

В структуру повествования вводится острый конфликт между романтическими ожиданиями путешественников и прагматикой туристического бизнеса. Этот разрыв обнажается в диалоге Бориса с рассказчицей. Его возмущение ценообразованием («стоимостью сена») на удаленном постоялом дворе маркирует парадокс современной цивилизации: «дикость» и удаленность от мира становятся самым дорогим товаром. Риторический вопрос героя («почему сено... так дорого стоит?») вскрывает абсурдность ситуации, где отсутствие цивилизационных благ не удешевляет жизнь, а напротив, подвергается коммерциализации.

Второй уровень конфликта разворачивается в коммуникативном пространстве. Информация, транслируемая администратором отеля («в двух шагах от достопримечательностей»), вступает в жесткое противоречие с сенсорным опытом рассказчицы. Слова девушки за конторкой воспринимаются как рекламный симулякр, не имеющий ничего общего с действительностью замерзающего человека. Физическое страдание героини (дрожь от холода) блокирует эстетическое восприятие «ухоженного двора». Возникает эффект отчуждения: идеальный образ места, навязываемый извне, разбивается о соматический дискомфорт и чувство неудовлетворенности.

Сгущению атмосферы способствует описание топоса старинного монастыря и лечебницы Сен-Поль. Метеорологические условия здесь выступают проекцией душевного состояния. Образ непогоды, которая «задерживалась» и давила, формирует хронотоп безвременья и меланхолии. Особую экспрессию тексту придает натуралистическая метафора дождя как «грязной жидкости», выливаемой нерадивой хозяйкой. Этот образ десакрализует небесную стихию, подчеркивая чувство униженности и

экзистенциальной подавленности персонажей, погруженных в свои внутренние противоречия.

Историческая ретроспектива судьбы Ван Гога вносит в текст трагическое измерение. Его статус в лечебнице глубоко амбивалентен: привилегия «выходить на прогулку с художественными принадлежностями» создает иллюзию свободы, которая лишь оттеняет его фактическое заключение. Эта противоречивая ситуация (художник внутри безумца) драматизирует разрыв между гениальностью творческого духа и трагедией распадающейся личности («помешательством в острой форме»). Творчество здесь не освобождение, а лишь фиксация боли.

Культурный конфликт возникает при встрече с местной жительницей — «толстой тётёй в кроссовках». Её искреннее желание помочь туристам сталкивается с предвзятым отношением Бориса, который замечает: «Не верит. Видала она русских, с такими носами...». Эпизод диалога демонстрирует возможность преодоления языковых лакун через эмоциональный интеллект. Искреннее восхищение, выраженное в простой фразе «О, фэйн!», становится актом гуманитарного единства, стирающим границы между носителями разных ментальностей.

Однако гармония человеческого общения сменяется дисгармонией при взаимодействии с пространством культуры. Восхождение (или поездка) к горе Сан-Виктуар строится на контрасте масштабов: монументальность природной доминанты на горизонте оттеняет хрупкость и одиночество человеческой фигуры. Герои ищут в этом пейзаже знаменитый сезанновский свет, но сталкиваются с пасмурной прозой реальности. Отсутствие искомым теней и красок Прованса воспринимается как отказ природы сотрудничать с наблюдателем, что приводит к ощутимому психологическому спаду и разочарованию.

Логическим продолжением этой темы становится визит в Ателье Сезанна. В этом замкнутом пространстве кристаллизуется конфликт между «воображаемым» (искусство) и «действительным» (быт). Атмосфера

мастерской провоцирует сложную внутреннюю работу: герои пытаются соотнести великие полотна с той скромной обстановкой, в которой они рождались, ощущая зазор между магией искусства и обыденностью его производства. Рассказчица ценит аутентичность места, отмечая, что «всё было здесь настоящим, подлинным», в то время как Борис подчёркивает внутреннюю силу художника, замечая, что «вся организационная сила этого художника сосредоточена в нём самом».

Финальный конфликт раскрывается в диалоге об отношениях между художниками. Когда Борис говорит о влиянии барокко на Сезанна, рассказчица упоминает о высокой оценке Сезанна Ван Гогом. Однако Борис парирует, отмечая, что Сезанн считал работы Ван Гога «возмутительной мазнёй». Взаимодействие героев демонстрирует многоукладность художественного мира, где каждый творец является носителем уникальной и часто противоречивой истины. Однако основной фокус авторского внимания смещен на конфликт интерпретаций окружающего пространства.

В эпизоде в саду сталкиваются две философии путешествия. Первая, представленная иностранными туристами, ориентирована на дидактический опыт — пассивное потребление истории. Вторая, которую исповедуют герои, направлена на поиск эмоционального резонанса с местом. Любование цветовыми пятнами сада — это попытка увидеть мир глазами самого Сезанна, минуя посредников. Возникший диссонанс подчеркивает невозможность унификации человеческого опыта.

Комический, на первый взгляд, эпизод с туристом, желающим сфотографироваться с реликвией, обретает трагический оттенок. Это наглядная иллюстрация того, как массовая культура упрощает (редуцирует) сложные смыслы до уровня аттракциона. Столкновение глубокого пиетета перед мастером и поверхностного туристического любопытства обнажает проблему несовместимости культурных кодов.

Кульминацией размышлений героини о Ван Гоге становится телеологическая догадка — соразмерность дара и отпущенного времени. Она

выдвигает версию, что короткий жизненный век художника был платой за предельную концентрацию таланта. В этом предположении кристаллизуется драматическая диалектика судьбы гения, «неистовый дар» сжигает своего носителя, делая долголетие невозможным.

В эпизоде похорон автор обостряет конфликт «Художник — Толпа» (в лице церковных институтов). Отказ в ритуальной катафалке символизирует стигматизацию творческой личности, посмевшей нарушить религиозный канон ради свободы воли (суицида). Деталь похоронного убранства, белая ткань, прочитывается амбивалентно: это и знак чистоты, и символ пустоты, окружающей отверженного гения в финале его пути.

Мотив путешествия (поездка в Марсель) используется автором для разрушения стереотипов. Хронотоп железной дороги становится местом крушения иллюзий. Визуальное и тактильное сходство старого французского вагона с отечественными аналогами («поездами под Воронежем») создает эффект наложения реальностей. Возникает конфликт ожиданий: идеализированная Европа оказывается неотличимой от неустроенной российской провинции, что рождает чувство фрустрации.

В систему образов органично вплетается метафора незавершенного текста. Повесть, над которой работает героиня, наделяется физическими изъянами: она «хромает», «припадает на левую ногу». Подобное оживление (олицетворение) рукописи демонстрирует, что для автора текст — это живое существо, требующее ухода. Незавершенность произведения переживается как нравственная ответственность и постоянная душевная ноша, определяя писательство как пожизненное служение, сопряженное со страданием.

Таким образом, текст выстраивает сложную систему конфликтов — от личных до общечеловеческих, от культурных до экзистенциальных, создавая многогранную картину человеческого существования в современном мире.

Диалог о причинах смерти Тео Ван Гога инициирует дискурс о природе творческой зависимости и границах человеческой преданности. Гипотеза о том, что Тео «не смог существовать» без брата, вскрывает феномен

трагического симбиоза: жизнь «обычного» человека полностью растворяется в судьбе гения. Реакция героини, апеллирующей к социальным статусам («муж», «отец»), демонстрирует конфликт между нормативной этикой семьи и иррациональной логикой духовного родства.

Ситуация усугубляется вторжением темы современного насилия (убийство потомка Ван Гога). Этот факт воспринимается героиней как акт десакрализации, великое имя, являющееся символом высокого духа, оказывается беззащитным перед брутальностью реальности. Навешивание ярлыка «возмутителя спокойствия» на Тео вскрывает парадокс: бескомпромиссная честность, востребованная культурой как идеал, в реальной жизни становится источником опасности, ставя героя перед экзистенциальным выбором между конформизмом и гибельной правдой.

Мотив внутренней дисгармонии проецируется на пейзаж. Образ «путевого сторожа», возникающий при созерцании мрачного вида из окна, служит метафорой творческого бессилия. Желание запечатлеть мир наталкивается на сопротивление материи. Итогом путешествия становится не накопление сувениров («забавных вещиц»), а обретение артефакта боли - книги писем «сироты-художника». Это символизирует отказ от потребительского отношения к жизни в пользу духовного сострадания, хотя финальная констатация («тоска остаётся») утверждает идею неустранимости страдания из человеческой жизни.

Выводы

Обращаясь к структуре сборника **«Несколько торопливых слов любви»**, следует отметить его жанровую и тематическую полифонию. В таких новеллах, как «Любка» и «На Верхней Масловке», исследуются вариативные модели конфликтов: от диалектики свободы и долга до аксиологического (ценностного) разрыва поколений.

Специфика конфликтов в путевых заметках реализуется через столкновение эпистемологических стратегий: рационалистический подход Бориса (ориентация по карте) противопоставлен интуитивно-сенсорному

методу рассказчицы (ориентация по жестам). Конфликт «интеллект — эмоция» здесь дополняется социальными коллизиями. Эпизод с подростками, носящими шестиконечные звезды, маркирует амбивалентность молодежного протеста, сопряженного с риском. Образ бродяги-Диогена вводит тему социальной маргинальности, создавая контраст между элитарностью искусства и нищетой улиц.

Таким образом, мозаика внешних впечатлений — от восхищения Ниццей до ужаса перед артефактами насилия на рынке — складывается в картину сложного внутреннего поиска, где попытка обрести гармонию неизменно наталкивается на трагические противоречия истории и современности. Конфликт между ожиданием и реальностью проявляется в сцене ожидания солнечной погоды в Антибе, которая оборачивается дождём, создавая разочарование и демонстрируя контраст между идеализированным образом города и его суровой действительностью, отражая общее настроение персонажей, чьи надежды сталкиваются с жестокой правдой. Также сцена с книгой Ван Гога вызывает у героини воспоминания о юности и образовании, подчеркивая влияние её прошлого на восприятие настоящего и создавая связь между личной историей и культурным наследием.

3.2 Конфликт и межличностные отношения в малой прозе современного этапа: сборники «Окна», «Коксинель», «Вавилонский район безразмерного города», «Не вычеркивай меня из списка»

Дина Рубина — одна из ярких фигур современной русской литературы, и её малая проза отличается особой тональностью художественного конфликта, то есть эмоциональной окраской и настроением, которые сопровождают конфликтные ситуации между персонажами, их внутренние противоречия или столкновения с внешними обстоятельствами. В её произведениях тональность художественного конфликта варьируется от трагической до комической, от напряженной до легкой, что делает её творчество многослойным и глубоким.

Конфликты между героями часто являются отражением их сокровенных страхов, желаний и стремлений. Источником драматизма в повествовании служат неразрешенные внутренние дилеммы, которые блокируют коммуникацию персонажей с миром, превращая недопонимание в норму. Через призму этих конфликтов автор исследует базовые экзистенциалы: как найти себя, как пережить потерю и в чем найти точку опоры.

В новелле «Дорога домой» (сборник «Окна») этот художественный конфликт достигает высокой концентрации. Героиня проходит через череду жизненных испытаний, которые становятся этапами её внутреннего созревания. Тема пути здесь амбивалентна, это и реальная дорога, и метафорическое движение к пониманию своего места в мире. Сюжетный нерв натянут между двумя полюсами, жаждой эмансипации (независимости) и диктатом обстоятельств, навязанных извне.

Героиня погружена в острое переживание экзистенциального сиротства, которое символизирует необратимый уход детства. Враждебный топос лагеря и фигура матери, олицетворяющая систему жестких требований, загоняют героиню в ловушку. Необходимость соответствовать чужому сценарию жизни (материнским ожиданиям) при внутреннем несогласии с ним провоцирует глубокий личностный раскол. Эта трагическая двойственность становится той ценой, которую героиня платит за право обрести собственный голос. Её горькое недоумение — «Я же не понимала, кому и чем так помешала моя вольная беготня» — это крик души, ощущающей себя чужой среди своих. Она просто не в силах принять навязанные стандарты, в которых не находит места своей душе.

Побег героини — это не просто поступок, а символ, похожий на окно в иной мир. Она, уподобляя себя независимой кошке, слушает свой внутренний зов, преодолевая страх. И лишь звёзды, холодные и далёкие, становятся для неё путеводными огнями, резко отделяя хрупкий мир надежд от безжалостной действительности.

Как отмечает Г. С. Зуева, Г. Е. Горланов «Дорога домой» — это история о взрослении, обретении самостоятельности в выборе жизненного пути. Центральной идеей является мысль о Вселенной как об огромном окне — единственном, которое человек не способен открыть. Дважды в новелле повторяются ряд предложений, в которых сосредоточена эта мысль: *«Что человек одинок, что он несчастен всегда, даже если очень счастлив в данную минуту. Что для побега он способен открыть любое окно, кроме главного — недостижимого окна-просвета в другие миры»*¹⁶⁰. В первый раз автор пишет эти фразы в утвердительной форме, а в конце новеллы превращает их в ряд риторических вопросов. Таким образом, Д. Рубина приглашает читателя к диалогу¹⁶¹.

Реакция родителей на её возвращение подчеркивает их непонимание внутреннего мира героини, отец, возможно, сочувствует её стремлению к свободе, в то время как мать испытывает тревогу. Художественное решение конфликта у Рубиной направлено на проблематизацию понятий человеческого счастья и свободы воли.

В новелле *«Коксинель»*¹⁶² межличностные и внутриличностные коллизии развиваются под знаком мотива утраты. Пейзажный зачин, фиксирующий переход к осени, задает элегическую тональность всему повествованию. Символика “золотой осени” традиционно амбивалентна, она объединяет в себе полноту жизни и предчувствие конца. Урбанистический пейзаж (голуби, фонтан), выписанный с импрессионистической тщательностью, выполняет функцию контрастного фона. Эта идиллическая декорация противостоит внутренней драме героини, выявляя конфликт между праздничностью среды и депрессивностью сознания.

Усталость протагониста интерпретируется как онтологическая категория, бремя, под весом которого деформируется перспектива жизни. Ожидание будущего сопряжено не с надеждами, а с перманентной тревогой

¹⁶⁰ Рубина Д. И. Окна. М.: Эксмо, 2012 – 276 с.

¹⁶¹ Зуева Г. С. Горланов Г. Е. Трансформация живописного экфрасиса в книге Д. Рубиной и Б. Карафелова «Окна» // Российский гуманитарный журнал. 2017. Том 6. № 5. С.417-424.

¹⁶² Рубина Д. И. Коксинель / Д. И. Рубина – «Эксмо», 2005 – 512 с.

(анксиозностью). Примечательно, как автор расширяет границы личного страха до уровня цивилизационных обобщений. Введенная в текст метафора исламской экспансии («ислам, душащий Европу») служит не столько политическим высказыванием, сколько способом объективации внутреннего ужаса героини. Она ощущает, как привычный мир — и личный, и общеевропейский — уходит из-под ног, что усиливает трагизм её мироощущения.

Встреча с нудистами, уверенными в своем духовном превосходстве, заставляет героиню усомниться в общепринятых нормах. Осознание собственной «безобразности» в одежде отражает её внутренний конфликт между жадой свободы и давлением социума.

Героиня в сердцах восклицает о «могучем Эросе», сметающем преграды, и этим подчёркивает, насколько бесстрастным и блёклым стал окружающий мир. Она искренне не понимает, что случилось с людьми, которые и забыли, чего хотят.

Нарратив пронизан элегической интонацией. Внезапный прилив памяти, вызвавший образ Берты Ефимовны, погружает героиню в состояние глубокой печали, рождающейся из осознания безвозвратности утраченного времени. Описания идеализированного немецкого быта, фахверковых домиков, которыми так восхищалась Берта, в восприятии героини обретают горький привкус. Внешняя упорядоченность и уют немецких городков вступают в неразрешимое противоречие с внутренним хаосом и одиночеством, лишь обостряя чувство сиротства.

Время в тексте выступает как неумолимая сила, отделяющая героя от «золотого века» юности, что порождает мощную волну ностальгии. Сцена на аукционе выстроена на приеме антитезы: праздная суэта и веселье толпы служат фоном для драматического монолога души, подчеркивая сложность и неоднородность человеческого переживания.

Образ Коксинеля вводится как иллюстрация экзистенциальной мимикрии. Его судьба — это история мучительной трансформации, где

внешний глянец скрывает личную катастрофу. Пытаясь проникнуть в тайну его прошлого, героиня затрагивает болезненную тему потери «Я» под давлением жизненных жерновов.

Символика пространства углубляет конфликт. Тяжелые потолочные балки гостиницы визуализируют груз воспоминаний, давящий на плечи. Ситуация с массажем обнажает проблему одиночества вдвоем: физическое прикосновение Коксинеля не рождает близости, оставляя героев эмоционально изолированными друг от друга.

Символы обновления и памяти переплетены: рассветный крик петуха дарит робкую надежду, а вкус глинтвейна, связанный с образом умершего, напоминает о цене утраты. Сложная партитура чувств разворачивается и в сцене в поезде, где диалог редактора и переводчика происходит на фоне внутреннего раздвоя героини, ищущей свою "точку опоры" в мире. Пытаясь разгадать шифры прошлого (вензеля на серебре) и защититься от агрессивного ритма современности (звуки марша), героиня осознает многослойность времени. Её желание вернуться домой — это, по сути, жажда обрести утраченную целостность, которую не могут вернуть ни искусство, ни воспоминания о юности.

Репетиция становится маленьким спектаклем о том, что жизнь непредсказуема. И туман здесь - не просто погода, а образ памяти: такой же туманной и нечёткой, сквозь которую трудно разглядеть сегодняшний день.

В сборнике **«Вавилонский район безразмерного города»**¹⁶³ тема рода становится центральной, отражая размышления о наследственности и семейных узах. В новелле **«Душегубица»** трагическая история Берты, убившей двоюродного брата, раскрывает глубинные семейные конфликты.

История Берты, забеременевшей от двоюродного брата, становится основой для конфликта, где переплетаются любовь и ненависть, страсть и её трагические последствия. Этот внутренний конфликт преследует героиню всю жизнь.

¹⁶³ Рубина Д. И. Вавилонский район безразмерного города / Д. И. Рубина – «Эксмо», 2019 – 352 с.

Кульминацией её страстей становится момент, когда Берта «подстерегла его с банкой серной кислоты и плеснула в лицо». Это действие не просто ответ на предательство, но и убийство, которое навсегда меняет её и её семью. Слова о том, что «он страшно закричал, бросился за ней, упал и умер», подчеркивают не только физическую смерть, но и символическую, смерть надежд и мечтаний.

Сложные отношения в семье Когановских также насыщены конфликтами. Прабабушка Хая, «не в силах снести страшной тяжести позора и горя», демонстрирует, как семейная честь влияет на психическое состояние членов семьи. Её самоубийство становится кульминацией страха перед общественным осуждением и позором, который накладывает история Берты. Это событие доказывает, что действия человека могут разрушить целую семью: «убитый приходился прабабушке Хае родным племянником».

Любовь, предательство и наследие прошлого сплетены здесь в единый узел. История Берты — лишь частный случай общей беды, уходящей корнями в культурные и социальные условности. Извечное противостояние личной воли и родовых устоев служит основой для мощного исследования природы человеческих связей.

С первых строк автор вводит нас в эмоциональный мир матери, которая встречается с необходимостью отпустить свою «барышню томную», любящую поэзию и музыку, в суровую реальность армии. Глубокие материнские переживания особенно ярко проявляются через её размышления о службе дочери в армии. Женщина пытается осмыслить происходящее, прибегая к литературным сравнениям, она проводит параллель между новобранцами и бравым Портосом. Этот приём раскрывает внутренний конфликт матери, которая не может примириться с мыслью о военной службе дочери.

Тревога проявляется в конкретных деталях: вопрос о том, почему армия не обеспечивает солдат обувью, отражает удивление и искреннюю заботу о комфорте близкого человека. В простом вопросе сконцентрированы

все материнские чувства — от недоумения до глубокой тревоги за будущее дочери.

Отношения между матерью и дочерью накануне призыва наполнены противоречиями. Женщина испытывает двойственные эмоции, гордость за выбор дочери и страх за её безопасность. Особую значимость приобретает воспоминание о прошлом опыте, фраза о том, что она уже была матерью солдата, подчёркивает преемственность поколений и одновременно уникальность каждой ситуации.

Взаимодействие героини с социальным окружением играет роль катализатора сюжета, выявляя смену её экзистенциальных ролей. Фигура соседа Давида вводится автором для демонстрации аксиологического (ценностного) сдвига: его пренебрежение к «тусовочной» жизни девушки сменяется подчеркнутым почтением, как только она надевает военную форму. Этот момент подсвечивает общественный договор, согласно которому служба в армии воспринимается как «билет» во взрослую, ответственную жизнь. Однако за внешним почетом скрывается жесткая структура социальных ожиданий, которая не оставляет молодому человеку пространства для иного выбора без риска осуждения.

Эмоциональная партитура сцены прощания строится на трогательном несоответствии масштабов. Матери, провожающие детей, прибегают к дискурсу бытовой заботы, напоминая о зарядке телефонов и теплых вещах. За этой кажущейся нелепостью скрывается архетипический страх утраты. Наставления о кальсонах становятся метафорой родительского оберега, последней попыткой материнской любви создать защитный кокон вокруг ребенка, уходящего в опасный мир взрослых мужчин.

Кульминационный эффект достигается за счет резкого монтажного стыка между личным и публичным. В атмосферу прощания врывается радиотрансляция: сухие факты о боестолкновениях и статистика жертв становятся темным фоном для материнских слез. Голос радио выступает здесь как вестник неотвратимой реальности, разрушающей интимность

момента. Это сопоставление теплого человеческого мира и холодной машины войны актуализирует драматический вопрос о цене, которую каждая семья платит за иллюзию мира и спокойствия.

Сюжетная линия, посвященная службе дочери в армии, становится для автора поводом раскрыть сложную диалектику взаимоотношений двух близких женщин. Разговор, касающийся прозаической темы армейского меню, перерастает рамки бытовой дискуссии, превращаясь в столкновение двух различных мироощущений. Для матери вопрос еды — это сакральный символ домашнего очага и здоровья, способ выразить свою тревогу; для дочери же, погруженной в реалии службы, это второстепенный фактор, отвлекающий от главного. Это несопадение фокусов внимания порождает зону турбулентности и взаимных обид.

Однако автор не сводит ситуацию к банальному конфликту «отцов и детей». Сквозь ткань взаимного непонимания проступает глубочайшая эмоциональная привязанность. Рубина демонстрирует амбивалентность чувств, раздражение соседствует с нежностью, а желание отгородиться - с жаждой участия. В условиях армейского стресса, когда внешняя среда становится агрессивной или по крайней мере жесткой, семья остается единственным оплотом стабильности. Несмотря на разность ментальных кодов, обе героини интуитивно стремятся нащупать путь друг к другу. Таким образом, служба в армии предстает не просто как фон, а как катализатор, который через конфликт и его преодоление выводит материнско-дочерние отношения на новый уровень осознанности и взаимной поддержки.

Церемония присяги разворачивается на страницах как многослойная картина — парадная выправка молодых солдат, влажные глаза матерей, сжатые кулаки отцов. В этот миг армейская служба предстаёт не просто этапом, а настоящим порогом взросления, когда детство остаётся за спиной вместе с гражданской одеждой.

В центре событий родители новобранцев, переживающие целую бурю эмоций. Муж главной героини, глядя на церемонию, не удерживается от

ироничных замечаний о современной армии. Его колкости про «попов» и «щиц» свидетельствуют о тоске по тому времени, когда военная служба была другой. А сама героиня в это время испытывает смешанное чувство — гордость за дочь и страх за её будущее.

Этот момент наглядно показывает, что армия — это испытание не только для самих призывников, но и для их близких. Именно здесь по-настоящему видно, насколько крепки семейные узы и как по-разному смотрят на жизнь разные поколения.

Сцена на плацу раскрывает драматизм родительского восприятия сепарации ребенка. Вопрос мужа о видимости дочери наполнен вторым планом: это попытка убедиться, что она все еще «здесь», в пределах досягаемости. Резкий ответ героини о невозможности ничего разглядеть символизирует её внутреннюю капитуляцию перед масштабностью происходящего; она чувствует себя потерянной в лабиринте противоречивых чувств, где радость инициации смешана с животным страхом за судьбу дочери.

Общий вектор повествования трагичен. Кульминацией перелома судьбы служит материализация оружия в мирном доме. Фраза героини о том, что с появлением ружья «жизнь кончена», означает смерть иллюзии безопасности. Этот предмет становится материальным воплощением страха и насилия, навсегда изменяющим атмосферу дома и внутренний мир его обитателей. Оружие становится знаком утраты былого спокойствия и безопасности, превращаясь в постоянный источник тревоги и страха. Оно напоминает о необратимости перемен и о том, что привычная жизнь осталась в прошлом.

Смысловым центром повествования становится экзистенциальная дилемма: возможность выживания духа в условиях тотального разрушения. Автор проблематизирует способность человека сохранять эмпатию, привязанность и веру в добро посреди inferнальных декораций войны. Этот вопрос трансформируется в художественное исследование границ

человеческого, как не допустить расчеловечивания личности под давлением экстремальных обстоятельств.

Используемый контраст мира и войны не декоративная антитеза, а несущая конструкция текста. Она отражает глубинную психологическую работу, происходящую в сознании персонажей. Внутренний конфликт базируется на трагическом парадоксе: жажда жизни вступает в противоречие с долгом солдата, вынужденного сеять смерть. Эта амбивалентность (двойственность) чувств становится источником постоянного душевного разлада.

Рубина создает многомерную картину военного времени, где тьме внешних событий противостоит свет внутренних связей. Сила человеческой солидарности показана как единственный способ преодолеть парализующий страх и неопределенность будущего. Текст обретает смысловую глубину, фиксируя сложную диалектику существования на грани жизни и смерти.

Наивысшей точки эмоционального напряжения конфликт достигает в сцене коммуникации дочери с родителями. Звонок Евы, которая с гордостью рапортует об успехах в стрельбе, создает ситуацию коммуникативного сбоя. Её милитаристский восторг наталкивается на стену родительского ужаса. Этот эпизод обнажает пропасть между психологией комбатанта, пусть и юного, и восприятием близких, которые видят в этих «успехах» не достижение, а угрозу самой природе своего ребенка, его невинности и безопасности.

На этом фоне разворачивается драма отчуждения внутри семьи. Родители перестают узнавать своего ребенка, подчиненного теперь жесткой армейской дисциплине. Ретроспективные отсылки отца к его советскому опыту службы лишь подчеркивают его неспособность декодировать (понять) новые правила игры, что усугубляет чувство беспомощности и ностальгии по «простому» прошлому.

Внутренний мир героини раздираем противоречиями: желание социализации (встречи с друзьями) и феминной самореализации (надеть

юбку) наталкивается на жесткий императив безопасности. Ружье превращается в «третьего лишнего», обременяющего юность тяжестью ответственности.

Внутренний конфликт между солдатами усугубляется историями о погибшем диджее. Его образ, овеянный легендой и уважением, трагически обрывается из-за опасной работы. Это заставляет молодых бойцов задуматься о собственной судьбе.

Особенно трогательно описана сцена, где два защитника родины засыпают в своих углах, обнимая ружья, «сладко, надёжно, беспробудно, как дети». Этот контраст между уязвимостью и военной готовностью раскрывает их потребность в эмоциональной поддержке друг друга.

В художественной структуре текста особое место отводится **поэтике повседневности**. Автор намеренно детализирует рутинные действия персонажей - процесс кипячения воды или педантичное укладывание постели перестают быть просто бытовыми актами. Они создают резкий контрапункт с предстоящей армейской службой, подчеркивая сохранность гуманистического начала в молодых людях даже в преддверии милитаризации их жизни. Процесс «укладывания» и сборов приобретает здесь символическое значение ритуала упорядочивания хаоса: это не только физическая подготовка вещного мира, но и форма психологической мобилизации и внутренней настройки на грядущие суровые испытания.

На более глубоком уровне произведение разворачивает исследование межпоколенческой динамики, фиксируя сложный эмоциональный спектр, сопряженный с институтом призыва. Особое внимание уделяется амбивалентности (двойственности) материнского переживания. Внутренний конфликт героини-матери, разрывающейся между чувством гордости за социальную зрелость дочери и атавистическим страхом за её жизнь, наглядно демонстрирует, как государственный императив переплетается с интимно-личностными травмами.

Автор акцентирует внимание на необходимости герменевтического (смыслового) диалога между поколениями. Сложившиеся обстоятельства требуют не просто принятия, но радикального переосмысления традиционных семейных ценностей.

Многослойность эмоциональной партитуры текста подводит читателя к выводу о природе воинского долга. Служба в армии трактуется здесь не как навязанная повинность, а как акт свободной воли и личного экзистенциального выбора индивида. Такая постановка вопроса переводит проблему в этическую плоскость, подчеркивая, что именно солидарность и эмпатическая поддержка окружения становятся главным ресурсом жизнестойкости личности перед лицом исторических вызовов.

Как сказано в предисловии сборника Д. Рубиной **«Не вычеркивай меня из списка»** :«Моя личная родня была неистова и разнообразна. Чертовски разнообразна касательно заскоков, фобий, нарушений морали, оголтелых претензий друг к другу. Не то чтобы гроздь скорпионов в банке, но уж и не слёзыньки Господни, ох нет. С каждым из моей родни, говорила моя бабка, “беседовать можно, только наевшись гороху!”».

В сборнике семейных историй Дина Рубина пишет о родных и близких людях с юмором, самоиронией, оптимизмом, образно и эмоционально. Вспоминает свою многочисленную родню и делится историями о муже Борисе Карафёлове, о сестре Вере, о бабушке Рахиль, и даже о любимом питомце Кондрате. Центральное место книги посвящено родителям — маме и папе Дины Ильиничны. «"Не вычёркивай меня из списка!" — вдруг вспоминаю я, и стою оглушённая, не вытирая слёз, под цветущими деревьями, под легчайшими облаками, — посреди жизни, весны, солнечных пятен на тротуаре, снующих-свиристящих в кронах миндаля птиц...»¹⁶⁴.

В рассказе **«От Евы до Евы»** конфликт и межличностные отношения раскрываются через призму восприятия старшего поколения молодым, а также через осознание цикличности жизни и важности семейных связей. В

¹⁶⁴ Рубина Д. И. Не вычеркивай меня из списка... / Д. И. Рубина – «Эксмо», 2024 – 416 с. (Большая проза Дины Рубиной).

произведении отражается общее мнение молодого поколения о том, что мудрость и опыт старших не имеют значения. Героиня чувствует себя отстраненной от своих «стариков», чьи проблемы кажутся ей «ничтожными», а жалобы «смешными». С годами героиня всё яснее чувствует, как превращается в «пожилую женщину» — и это рождает в её душе тяжёлый разлад. Особенно горько ей становится, когда собственные внуки перебивают её на полуслове, бросая безразличное: «Баба, молчи, а? Мешаешь...». Это сильное замечание обнажает пропасть между поколениями и усиливает чувство одиночества, которое охватывает героиню.

Импульсом к рефлексии служит горькое открытие: уникальный личностный опыт оказывается невостребованным в глазах юного поколения. Чувство ненужности провоцирует тревогу, однако погружение в фамильную историю становится терапевтическим актом. Вспоминая бабушку Рахиль, героиня начинает считывать коды «вечного возвращения», видя в собственной жизни повторение судьбы предков. Это понимание позволяет ей смириться со своим местом в иерархии рода, осознав себя не как «отработанный материал», а как необходимую несущую конструкцию.

Апофеозом этого процесса становится момент мистического единения. Героиня визуализирует себя в центре временного потока: её руки, касающиеся одновременно смерти (бабка) и жизни (внучка), замыкают цепь поколений. Этот образ символизирует победу над временем и забвением. В результате происходит трансформация восприятия: неизбежные конфликты и «глухота» молодежи отступают перед величием общего наследия. Героиня понимает, что её миссия заключается в удержании этой связи, в сохранении памяти.

Финальная формула бытия — «стоять во веки веков» — несет глубокий философский заряд. Она постулирует идею о том, что место человека в структуре мира незыблемо и не зависит от физической смерти.

Таким образом, новелла предлагает этический рецепт преодоления отчуждения. Выход из тупика непонимания лежит в плоскости духовной

работы: через признание ценности опыта предшественников и осознание собственной ответственности перед будущим человек обретает подлинную идентичность и внутреннюю гармонию, понимая, что его жизнь — это не конечный отрезок, а часть бесконечного пути всего рода. Итак, в сборниках «Окна», «Коксинель», «Вавилонский район безразмерного города» и «Не вычеркивай меня из списка» каждое произведение открывает новые грани человеческой природы, подчеркивая сложность взаимодействий в современном мире.

В сборнике «Окна» окна выступают в роли центрального символа, отражающего межличностные отношения и конфликты. Образная система произведений обогащается за счет лейтмотива «окна», представленного в широком спектре вариаций. Витражные композиции, замкнутые окна арабской архитектуры, живописные «обманки» интерьеров и окна поездов, уносящихся вдаль, — все эти детали работают на создание атмосферы ожидания и надежды, а порой предвещают трагический исход.

Образ окна в поэтике Рубиной трансформируется в символ экзистенциального медиатора. Связывая герметичное пространство души с бесконечностью универсума, оно служит экраном, на который проецируются надежды и тревоги персонажей. Физическая преграда стекла парадоксально обеспечивает прозрачность восприятия, открывая новые горизонты для философского осмысления эмоций.

В цикле «Коксинель» этот инструмент применяется для анализа эволюции человеческих страстей. Сюжетные узлы завязываются вокруг вечных тем любви и предательства, но авторский интерес сосредоточен на динамике взросления души. Рубина мастерски показывает, как «горячка» юности, полная эгоизма, трансформируется в благородную сдержанность зрелости.

Писательница вводит категорию «чувства-палимпсеста»: зрелая любовь предстает как сложный текст, написанный поверх предыдущих жизненных глав. Она многомерна, так как впитала в себя опыт потерь и

радостей. В этой фазе происходит отказ от эго, что наделяет личность особым стоицизмом и способностью принимать жизнь во всей её полноте.

Особо подчеркивается, что возраст не является анестезией для сердца. Напротив, созерцание чужого горя часто становится триггером, пробуждающим мощный эмоциональный отклик. Поздняя любовь у Рубиной — это сложное сплетение милосердия и боли, подтверждающее витальную силу человека. И наконец, все эти психологические процессы рассматриваются не в вакууме, а в плотном контексте окружающей среды, которая активно формирует тональность и сюжетный рисунок отношений.

Выводы

Для реализации своего художественного замысла и многомерного раскрытия конфликтных узлов Дина Рубина мобилизует широкий арсенал нарративных стратегий. Отказ от линейной хронологии в пользу ретроспекций и монтажной композиции, а также активное использование техники «потока сознания» (внутреннего монолога) перестают быть просто формальными приемами. Они функционируют как инструменты глубокого психологического зондирования, позволяя реконструировать сложный ландшафт человеческой души и погрузить читателя (реципиента) в непосредственный поток переживаний персонажей.

Неотъемлемой частью художественного мира автора является плотный социальный контекст, который выполняет роль не просто декорации, а детерминанты сюжетного действия. Проза Рубиной чутко реагирует на болевые точки современности: процессы глобального миграционного транзита, экономическую нестабильность и эрозию традиционных семейных парадигм. Эти макросоциальные факторы проникают в ткань частной жизни, существенно модифицируя природу межличностных коллизий и придавая текстам острое, актуальное звучание, резонирующее с опытом читателя.

Резюмируя, можно утверждать, что произведения писателя формируют объемную панораму человеческих связей. В этой системе координат любовь обретает статус онтологической константы. Несмотря на травматичный опыт,

диктуемый временем и внешними обстоятельствами, именно любовь выступает той витальной силой, которая структурирует хаос жизни и предопределяет исход драматических конфликтов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В завершающей части диссертационного исследования, посвящённого анализу **художественного конфликта** и его отражения в произведениях Дины Рубиной, рассматриваются основные выводы работы. **Конфликт** выступает фундаментальным компонентом литературного текста, который не только задаёт динамику повествования, но и способствует более глубокому раскрытию характеров героев и их внутренних побуждений.

Различают два типа конфликтов: **внешние**, возникающие между персонажами, и **внутренние**, отражающие душевные терзания и моральные дилеммы отдельного героя. В творчестве Рубиной конфликт развивается последовательно: от зарождения через кульминацию к развязке, что приводит к трансформации персонажей и их взаимоотношений. Писательница поднимает в своих произведениях вечные темы: любовь, предательство, свободу и социальные противоречия.

Для воплощения конфликтов автор использует богатый арсенал художественных средств: диалоги, монологи, символику и метафоры. В основу художественной конфликтологии Дины Рубиной положен сложный комплекс философско-эстетических категорий, среди которых доминирующее положение занимают амбивалентность, дуализм, двоемирие и феномен двойничества. Принцип бинарных оппозиций (бинарность) выступает здесь как несущая конструкция сюжета: он организует аксиологическое пространство текста, жестко разграничивая полюса добра и зла. В свою очередь, категория дуализма позволяет автору проводить глубинное зондирование человеческой психики, выявляя её полярные грани, тогда как концепт двоемирия демонстрирует онтологический разлом между различными пластами реальности. Мотив двойничества функционирует как инструмент экстернизации внутренних противоречий, обнажая расщепленность сознания героев.

Не менее значимую структурную функцию выполняют пространственно-временные (хронотопические) контрасты. Оппозиция

различных временных модусов и локаций усиливает драматизм повествования, придавая проблематике многомерность и историческую глубину.

В современном литературоведческом дискурсе кристаллизовались две магистральные стратегии анализа конфликта, применимые к прозе Рубиной. Первая, традиционная (социологическая), трактует художественное произведение как миметическое отражение реальной действительности и социальных истин. Вторая стратегия — структурно-семиотическая — рассматривает текст как автономную эстетическую систему, фокусируясь на внутренних бинарных оппозициях.

Жанровая специфика также детерминирует способы репрезентации конфликта. Если в прозе превалирует психологическая нюансировка, то в драматургии конфликт обнажен и выступает основным двигателем действия, подсвечивая социальные разломы.

В историко-литературной перспективе понимание природы конфликта эволюционировало: от античного фатализма (борьба с Роком) и классицистической антиномии долга и чувства до современного понимания, где судьба персонажа рассматривается как результат сложного переплетения индивидуальной воли и давления больших исторических и социальных процессов. Герои становятся активными участниками своего времени, принимающими решения, способные изменить как их собственную судьбу, так и общественное устройство. Влияние исторических условий и коллективной памяти придаёт глубину внутренним конфликтам, показывая, что человеческая судьба определяется не только предопределением, но и конкретными обстоятельствами эпохи.

В новейшей драматургии конфликты часто отражают кризисные состояния, возникающие как из внутренних переживаний персонажей, так и из внешних факторов, таких как социальные изменения или культурные трансформации.

Биографический субъект и «эго-история» подчеркивают важность личной нарративности в процессе самопознания и в условиях постмодернизма, когда границы между индивидуальным и коллективным размыты, такие истории становятся особенно актуальными.

Выделение социальных субъектов, сталкивающихся с давлением культурных норм, подчеркивает актуальность темы саморазоблачения и приводит к переосмыслению идентичности и появлению внутренних конфликтов, делая персонажей более многослойными и реалистичными.

В лирических произведениях внутренние, межличностные и социальные конфликты зачастую выражены через образы и метафоры, позволяя читателю глубже погрузиться в эмоциональное состояние героев, создавая богатую палитру для интерпретации.

Аксиомой современного литературоведения является утверждение, что способность автора выстроить убедительную логику развития конфликта и обеспечить высокую степень эмпатического вовлечения реципиента (читателя) составляет фундамент художественного успеха. В прозе Дины Рубиной разрешение конфликтных узлов выходит за рамки сюжетной развязки: оно выполняет герменевтическую функцию, открывая новые горизонты для философской рефлексии о природе межличностных коммуникаций и бытия в целом.

Генезис художественных конфликтов в её творчестве сложен и многомерен: они детерминированы синтезом сущностной, социокультурной и духовной идентичностей, что позволяет создать панорамную картину человеческого опыта. Магистральные темы прозы — поиск самости, травма эмиграции, трансформация института семьи и кросс-культурные коллизии — глубоко укоренены в личном биографическом опыте автора. Этот автобиографический модус формирует особую оптику художественного восприятия, придавая текстам исповедальную искренность.

Центральным объектом авторской рефлексии становится архитектура душевной жизни героев в их взаимодействии с объективной реальностью.

Психопозитика Рубиной направлена на скрупулезную реконструкцию внутренних мотивов поступков, что позволяет обнажить скрытые механизмы психики. При этом хронотоп произведений (связь времени и пространства) неразрывно связан с реальным историческим контекстом, демонстрируя взаимопроникновение “большой истории” и частных судеб.

Сквозная антиномия «Фантазия — Действительность» несет двойную нагрузку: она является генератором конфликтов и инструментом антропологического анализа. Столкновение с жесткой реальностью становится для героев верификацией их идеалов. Именно проходя сквозь горнило экзистенциального одиночества и невозполнимых утрат, персонажи обретают способность отделить иллюзорное от подлинного и прийти к осознанию истинной иерархии жизненных ценностей.

Драматургия внутренней жизни персонажей неизменно подводит их к рубежу переосмысления жизненных стратегий. Мотив смирения перед трагической сложностью действительности выполняет гармонизирующую роль, способствуя интеграции героя в мир и обретению им психологической устойчивости.

Анализ показывает, что конфликт у Рубиной полифункционален: он не только обеспечивает динамику фабулы, но и служит герменевтическим ключом к пониманию психологии личности. В знаковых новеллах («Когда же пойдет снег?», «Уроки музыки» и др.) реализуется принцип параллелизма: душевные терзания героев накладываются на событийный ряд, создавая многослойный текст, насыщенный историософскими и этическими аллюзиями.

Творческий метод писателя характеризуется углубленным вниманием к проблематике идентичности. Произведения становятся художественной площадкой для дискурса о корнях, памяти и культурном коде. Важнейшей особенностью идиостиля является лиризация конфликта: драматические коллизии подаются через призму авторской и персонажной эмоциональности. Эта лирическая доминанта превращает конфликт из сюжетной схемы в

«энергетический центр» повествования, обеспечивая максимальную эмпатию и сопричастность аудитории к судьбам героев.

Противопоставление мечты и действительности в ранних работах писательницы не просто акцентирует внимание на уязвимости человеческой судьбы, но и показывает, как страдания могут стать толчком к личностному росту. Рубина искусно показывает двойственную природу мечтаний: они могут быть и источником вдохновения, и причиной глубокого разочарования, что создаёт богатую палитру человеческих взаимоотношений.

В новеллах начала 2000-х годов автор углубляется в анализ конфликтных ситуаций, которые служат ключом к пониманию сложных эмоциональных состояний и межличностных связей. Через призму различных противоречий — **внутренних конфликтов** персонажей, противостояния желаемого и действительного, межпоколенческих столкновений — писательница создаёт объёмные образы, вызывающие у читателя эмпатию и побуждающие к размышлениям о любви, долге и выборе.

Каждая история в сборниках «Окна», «Коксинель», «Вавилонский район безразмерного города» и «Не вычеркивай меня из списка» представляет собой не только личную драму, но и философское размышление о человеческом существовании, стремлении к близости и взаимопониманию. Конфликты выступают двигателем сюжета, делая произведения созвучными современности и побуждая читателя осмыслить собственный опыт в контексте сложных человеческих отношений.

В сборнике «Окна» центральным элементом являются окна, которые становятся метафорой для межличностных отношений и конфликтов. Окна (витражи, окна арабских деревень, иллюзии интерьеров и даже окна поездов) становятся символами ожидания, надежды и трагедий; связи между внутренним и внешним миром, между человеком и окружающей его реальностью и представляют собой не только физические преграды, но и возможности для наблюдения, размышлений и мечтаний.

В центре внимания автора находится конфликтный потенциал человеческой близости. Отношения героев в «Коксинеле», замешанные на любви и неизбежных разочарованиях, служат почвой для развертывания острой психологической драмы. Ключевой вектор анализа направлен на изучение метаморфоз чувственности: автор показывает, как импульсивное, «яркое» увлечение юности уступает место глубокой, выстраданной привязанности зрелых лет. Это обновленное чувство характеризуется смысловой насыщенностью: оно вбирает в себя весь жизненный багаж личности. Любовь перестает быть эпизодом, становясь способом существования, сложной партитурой судьбы, в которой органично сосуществуют светлые и трагические тона — восторг обладания и боль предательства.

В творческой системе Рубиной эволюция любви свидетельствует о победе духа над временем. Возраст не гасит страсть, но одухотворяет её, привнося элемент жертвенности и понимания. Зрелая любовь неотделима от эмпатии: способность разделить страдание близкого становится высшим проявлением чувства. Тем самым автор постулирует, что любовь — это не только источник счастья, но и тяжелая душевная работа, «энергетическое ядро» жизни, в котором боль потерь переплавляется в мудрость и внутреннее освобождение.

Ключевой проблематикой сборника становится сопряжение любви с конфликтной природой человеческого общежития.

В тексте «Вавилонский район безразмерного города» автор исследует влияние урбанистического хронотопа на межличностные связи. Город представлен как дуалистическое пространство, которое может функционировать и как медиатор (посредник) встреч, и как фактор социальной изоляции.

Рассказ «Не вычёркивай меня из списка» проблематизирует конфликт отцов и детей. Здесь личная драма утраты связи с родителями вплетена в

контекст взаимодействия с потомками, обнажая сложность преемственности поколений.

Стилистический инструментарий Рубиной, включающий дискретное (нелинейное) повествование и технику интроспекции, направлен на вскрытие глубинных психологических пластов. Значимую сюжетообразующую функцию выполняет социальный фон. Конфликты в произведениях детерминированы реалиями современной эпохи: процессами миграции, экономическим расслоением и трансформацией института брака. Эти внешние обстоятельства активно вторгаются в интимный мир героев, модифицируя и усложняя их отношения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

1. Рубина Д. И. Вавилонский район безразмерного города / Д. И. Рубина – «Эксмо», 2019 – 352 с.
2. Рубина Д. И. Коксинель / Д. И. Рубина – «Эксмо», 2005 – 512 с.
3. Рубина Д. И. Несколько торопливых слов любви (сборник) / Д. И. Рубина – «Эксмо», 2003 – 306 с.
4. Рубина Д. И. Окна. М.: Эксмо, 2012 – 276 с.
5. Рубина Д. И. Любка: рассказы / Дина Рубина. М. : Эксмо, 2011 – 512 с.
6. Рубина Д. И. На Верхней Масловке. Изд-во: Эксмо, 2008 – 400 с.
7. Рубина Д. И. Не вычеркивай меня из списка... / Д. И. Рубина – «Эксмо», 2024 – 416 с. (Большая проза Дины Рубиной).

Научные публикации

1. Алексеева Н. В. «Ташкентский роман» Д. Рубиной «На солнечной стороне улицы»: социокультурный феномен Города, рожденного «ветрами исторических потрясений» // Политическая лингвистика. 2010. № 3 (33). – С. 124-127.
2. Алексеевич Е. В. Семантика и функциональный спектр литературного типа «маленького человека» в русской прозе рубежа XX–XXI вв. // Сибирский филологический форум. 2024. № 4. – С. 90-101 URL: <https://sibfil.ru/index.php/sibfil/article/view/395/296> (дата обращения: 25.05.2025).
3. Алексеевич Е. В. Экзистенциальная проблема любви «маленького человека» в повести Д. Рубиной «На Верхней Масловке» / Е. В. Алексеевич // Наука - образованию, производству, экономике : материалы 75 Региональной научно-практической конференции преподавателей, научных сотрудников и

аспирантов, Витебск, 03 марта 2023 года. – Витебск: Витебский государственный университет им. П.М. Машерова, 2023. – С. 206-208.

4. Атамуродова Ф. Т. Художественный конфликт в английском романе XX века / Ф. Т. Атамуродова // Электронный научный журнал. 2020. № 1(30). – С. 30-35.

5. Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. — Минск: Литература, 1998. – С. 1112.

6. Арбатова М. Мобильные связи: Проза, пьесы [Текст] / М. Арбатова. – М. : Эксмо, 2000. – С. 454.

7. Бабаева, А. М. Два злодея: система портретов Аркадия Викторовича Босоты и Тадеуша Вильковского, персонажей трилогии Дины Рубиной “Люди воздуха” / А. М. Бабаева, Ш. А. Мазанаев, Е. А. Гончарова // Успехи гуманитарных наук. 2020. № 7. – С. 232-236.

8. Балла О. Нефотографизмы: преодоление травелога // Журнал « Homo Legens ». - http://homo-legens.ru/2013_4/kritika/olga-balla-preodolenie-traveloga/ <https://gertman.livejournal.com/152260.html> (дата обращения 18.07.2025).

9. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М.: 1990. 545 с.

10. Безруков, А. Н. Поэтика случайного и трагического в малой прозе Дины Рубиной / А. Н. Безруков // Crede Experto: транспорт, общество, образование, язык. – 2019. – № 4. – С. 100-112.

11. Безруков, А. Н. Субституция сюжета в новейшей русской прозе / А. Н. Безруков // Нижневартковский филологический вестник. – 2020. – № 1. – С. 3-10.

12. Блаус С. Мы все родом из детства // Еврейский обозреватель. 2008. № 5/168. <https://www.dinarubina.com/interview/rg032007.html> (дата обращения 18.07.2025).

13. Болотян, И. М. Жанровые искания в русской драматургии конца XX - начала XXI века : специальность 10.01.01 “Русская литература” :

автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Болотян Ильмира Михайловна. – Москва, 2008. – 16 с.

14. Болотян И. М., Лавлинский С. П. Конфликт драматический // Новый филологический вестник. 2011. № 2. – С.114-118.

15. Болотян И. М., Лавлинский С. П. «Новая драма»: опыт типологии // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2010. №2 (45). – С. 35-45.

16. Борунов А. Б. Мотив “чужого ребенка” как сквозной код в прозаических макроциклах Бориса Акунина и Дины Рубиной / А. Б. Борунов, С. М. Пинаев, А. Г. Сильчева // Litera. 2022. № 6. – С. 175-182.

17. Бреева Т. Н. Новый биографизм в современной русской литературе // Филология и культура. № 4 (30). 2014. – С. 14-17.

18. Бреева Т. Н., Зиятдинова Д. Д. Концепт Германия в творчестве Д.Рубиной // Ученые записки Казанского университета. Гуманитарные науки. Том 155, кн. 2. 2013. – С. 80-88.

19. Букарева Н. Ю. Повествовательная организация рассказов Д. Рубиной 1980-х годов // Верхневолжский филологический вестник. 2016. №1. – С. 138-142.

20. Бурмистрова В. П. Типология метафор в малой прозе Дины Рубиной / В. П. Бурмистрова // Поволжский педагогический поиск. 2014. № 1(7). – С. 101-105.

21. Валеева, А. С. Внутриличностный конфликт как социальное явление / А. С. Валеева // Вестник Башкирского университета. – 2007. – Т. 12, № 4. – С. 135-138.

22. Ван Ю. Мифологизация в современной русской женской прозе (на примере произведений Дины Рубиной) / Ю. Ван, И. Лю // Известия Национальной Академии наук Кыргызской Республики. 2019. № 5. – С. 150-154.

23. Васиярова О. А. Визуальное начало системы топосов в сборнике Д. Рубиной “Холодная весна в Провансе” / О. А. Васиярова // Научные

тенденции: Филология, Культурология, Искусствоведение : Сборник научных трудов по материалам XVI международной научной конференции, Санкт-Петербург, 26 мая 2019 года. – Санкт-Петербург: Центр Научных Публикаций Международной Объединенной Академии Наук, 2019. – С. 10-17.

24. Вашукова М. Интервью с Диной Рубиной «Между земель, между времен» // Сайт Дины Рубиной. 2010. URL: http://www.dinarubina.com/interview/kultura_tv_2010.html (дата обращения: 15.01.2024)

25. Вербицкая, Г. Я. Гносеологический потенциал конфликта в художественном творчестве : специальность 09.00.01 "Онтология и теория познания" : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора философских наук / Вербицкая Галина Яковлевна. – Уфа, 2016. – 22 с.

26. Вербицкая Г. Я. Художественный конфликт как модель философского освоения действительности / Г. Я. Вербицкая // ИКОНИ. 2020. № 1. – С. 108-120. – DOI 10.33779/2658-4824.2020.1.108-120.

27. Владимирова Т. С. Искусство как способ познания чужой культуры (на материале повести Д. Рубиной «Последний кабан из лесов Понтеведра») // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. № 4. 2015. – С. 208-213.

28. Гавриков В. А. Проза Дины Рубиной в контексте мистического реализма / В. А. Гавриков // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере : Материалы X Международной научно-практической конференции, Москва-Пенза, 15–16 апреля 2021 года / отв. ред. Д. Н. Жаткин, Т. С. Круглова. – Москва - Пенза: Пензенский государственный технологический университет, 2021. – С. 36-48.

29. Гегель Г. В. Эстетика. В 6 т. Т.1. / Г. В. Гегель.-М.: Искусство, 1968. – 547 с.

30. Герасименко Н. А. Оценочность современной прозы: Дина Рубина / Н. А. Герасименко // Рациональное и эмоциональное в русском языке : Сборник трудов Международной научной конференции, Москва, 20–21 ноября 2015 года / Ответственный редактор П. А. Лекант. – Москва: Московский государственный областной университет, 2015. – С. 145-149.
31. Гусев Ю. Художественные конфликты и реальность // Вопросы литературы, № 2, 1986. – С. 47-60.
32. Дейнега В. В. Роль топоса Венеции в раскрытии мотивной организации повести Д. Рубинной «Высокая вода венецианцев» // Одиннадцатые запорожские еврейские чтения. 17-18 мая. 2007. – С. 403-408.
33. Дейнега В. В. Рубина и рубиниада: аспекты контекста исследований творчества / В. В. Дейнега, https://www.academia.edu/34764626/статья_Рубина_и_рубиниада_docx (дата обращения: 20.06.2025)
34. Дереченик А. И. Глаголы речи как воплощение пространственно-временного континуума, ретроспекции / проспекции в художественном нарративе Дины Рубиной "На солнечной стороне улицы" / А. И. Дереченик // Вестник Гродненского государственного университета имени Янки Купалы. Серия 3. Филология. Педагогика. Психология. – 2021. – Т. 11, № 1. – С. 38-45.
35. Дубровина С. Жанр монодрамы в творчестве С. Беккета и в театре абсурда // Сибирский филологический журнал. 2010. № 4. 136. С. 102-108.
36. Ерохин А. М. М. Бахтин о реализме Гёте // Балтийский филологический курьер. 2009. № 7. – С. 155-170
37. Жирмунская П. А. Трагедии Расина. Новосибирск: Издательство “Наука”, Сибирское отделение. 1977 https://lib.ru/INOOLD/RASIN/rasin0_2.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 20.06.2025).

38. Есин А.Б. Литературоведение. Культурология. Избранные труды. – М.: Флинта, Наука, 2003. – 352 с.
39. Жулькова, К. А. Куклы и кукловод в романе Дины Рубиной «Синдром Петрушки» / К. А. Жулькова // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2019. – № 2. – С. 145-149. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kukly-i-kuklovod-v-romane-diny-rubinoi-sindrom-petrushki> (дата обращения: 26.05.2025).
40. Загороднева К. В. Образ сильной личности в романе Дины Рубиной «Почерк Леонардо» // Пушкинские чтения. Выпуск № XVII. 2012. – С. 272-277.
41. Загороднева К. В. Роман Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы»: художественное новаторство и традиции // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2012. Т. 1. № 3. – С. 67-73.
42. Зиятдинова Д. Д. Художественная репрезентация национального мифа в творчестве Д. Рубиной 1990-2010-х гг.: диссертация ... кандидата филологических наук :10.01.01 / Зиятдинова Диана Дамировна; [Место защиты: Казан. (Приволж.) федер. ун-т]. - Казань, 2014. – 237 с.
43. Зиятдинова Д. Д. Испания как нация-двойник в построссийском творчестве Д. Рубиной // Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты. № 20. 2015. – С. 92 – 99; Зиятдинова Д. Д. Концепт Восток в творчестве Дины Рубиной // Ученые записки Казанского университета. Гуманитарные науки. Том 157, кн. 2. 2015. – С. 192-199.
44. Зиятдинова Д. Д. Мортальный код в венецианском тексте Д. Рубиной // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. № 3 (36). 2015. – С. 43-49.
45. Зуева Г. С. Горланов Г. Е. Трансформация живописного экфрасиса в книге Д. Рубиной и Б. Карафелова «Окна» // Российский гуманитарный журнал. 2017. Том 6. № 5. – С. 417-424.

46. Зуева, Г. С. Живописный экфрасис как способ создания образа героя-художника в прозе Дины Рубиной : специальность 10.01.01 "Русская литература" : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Зуева Галина Сергеевна. – Тамбов, 2018. – 22 с.

47. Зуева, Г. С. Тип женщины-художницы в изображении Д. Рубиной и А. Гавальда / Г. С. Зуева // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. – 2015. – Т. 15, № 1. – С. 89-96.

48. Зуева, Г. С. Истоки романа творения в прозе Дины Рубиной / Г. С. Зуева // Славянский мир: духовные традиции и словесность : Сборник материалов международной научной конференции, посвящается 300-летию А. П. Сумарокова, 200-летию А.К. Толстого, Тамбов, 23–25 мая 2017 года. Том Выпуск 8. – Тамбов: Общество с ограниченной ответственностью «Принт-Сервис», 2017 – С. 247-251.

49. Иванова Е. В. Мифологическое смыслообразование : Образ культурного героя : автореферат дис. ... доктора философских наук : 09.00.13 / Ур. гос. ун-т им. А. М. Горького. - Екатеринбург, 2005. – 49 с.

50. Иванова И. Е. Макроконцепт «творчество» в романах Дины Рубиной // Известия гомелевского государственного университета. № 1 (88). 2015. С. 96-102

51. Кашкова Л. Дина Рубина: «То, чего не выносит душа, чрезвычайно вредно для личности». — <http://www.dinarubina.com/interview/odnako2012.html> (дата обращения: 24.05.2025).

52. Кихней Л. Г., Коваленко А. Г. Очерки художественной конфликтологии: антиномизм и бинарный архетип в русской литературе XX века: монография. М.: РУДН, 2010 // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2011. № 5. – С. 175-180.

53. Кихней Л. Г., Тулушева Е. С. Ономастический код в произведениях Дины Рубиной «Наполеонов обоз» и «Белая голубка

Кордовы» // Научный диалог. 2021. № 3. С. 206-217.
<https://doi.org/10.24224/2227-1295-2021-3-206-217> (Web of Science).

54. Кихней Л. Г. Мистика бытия: мотив единственного сына в романной прозе Д. Рубиной и Г. Яхиной / Л. Г. Кихней, А. Г. Сильчева // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. – 2022. – № 3(74). – С. 39-44.

55. Коваленко А. Г. Антиномизм и бинарный архетип в структуре художественного конфликта // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2003. №7-8. – С. 5-14.

URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/antinomizm-i-binarnyy-arhetip-v-strukture-hudozhestvennogo-konflikta> (дата обращения: 18.09.2024).

56. Коваленко А. Г. Очерки художественной конфликтологии: антиномизм и бинарный архетип в русской литературе XX века: Монография. М.: РУДН, 2010. 491 с.

57. Кожабергенова, А. Е. Города советского востока в прозе Дины Рубиной / А. Е. Кожабергенова // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. – 2022. – Т. 28, № 3. – С. 125-135. – DOI 10.15826/izv1.2022.28.3.052.

58. Козинец С. Б. Образ города в повести Д. Рубиной «Высокая вода венецианцев» // Известия Саратовского университета. Филология. Журналистика. Т. 15, вып. 1. 2015. – С. 20-24.

59. Колосова Е. И. Стилистическая функция глагольных форм в рассказах Дины Рубиной / Е. И. Колосова // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 2. – С. 46-49.

60. Колитенко Е. Е. Роман «Сон в красном тереме» некоторые аспекты культуры Китая / Е. Е. Колитенко // Известия Восточного института. — 2008. — №15. – С.128-131

61. Колядич Т. М. Мастер сюжетной интриги (по роману Д.И. Рубиной «Синдром Петрушки») // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». № 3. 2014. – С. 78-84.
62. Колядич Т. М. Пейзажные представления Д. Рубиной / Т. М. Колядич // Австрийский журнал гуманитарных и общественных наук. – 2014. – № 7-8. – С. 217-221.
63. Кубасов А. В. О Дине Рубиной – с любовью... / А. В. Кубасов // Филологический класс. – 2004. – №2 (12). – С. 101.
64. Ланге, Н. В. Функция прецедентных антропонимов, называющих писателей, в романе Д. И. Рубиной «Маньяк Гуревич» / Н. В. Ланге // Ономастика в Смоленске и Витебске: проблемы и перспективы исследования. – 2023. – № 11. – С. 49-55.
65. Ланге Н. В. Библейские имена в трилогии Дины Рубиной "Русская канарейка" / Н. В. Ланге // Ономастика в Смоленске и Витебске: проблемы и перспективы исследования. – 2018. – № 6. – С. 52-56.
66. Ланге, Н. В. Искусственные и естественные имена в трилогии Дины Рубиной "Русская канарейка": Леон Этингер / Н. В. Ланге // Региональная ономастика: проблемы и перспективы исследования : Сборник научных статей международной научной конференции, Витебск, 18 февраля 2016 года. – Витебск: Витебский государственный университет им. П.М. Машерова, 2016. – С. 254-258.
67. Лотман Ю. М. Разговор о пространстве // Воспитание души. СПб., 2005. – С. 117-121.
68. Лотман, Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Избр. статьи: В 3 т. – Т. 1. – Таллинн, 1992. – С. 22-242.
69. Лелис, Е. И. Поэтика любви (опыт лингвопоэтического толкования рассказа Дины Рубиной “Область слепящего света”) / Е. И. Лелис // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. – 2022. – Т. 44, № 3. – С. 23-28. – DOI 10.15393/uchz.art.2022.747.

70. Ли Айцзюань. Конфликт — это самая прекрасная гармония. Интерпретация «Лунного света на пруду» с точки зрения художественной психологии / Ли Айцзюань // Сучжоуский институт экономики и торговли, Сучжоу, провинция Цзянсу, 215009) // Экономика и культура границы. 2011. № 10. Общий номер 94. – С. 64-66.

71. Литературная Энциклопедия. URL: <https://lexikon.ru/liter/konflikt/>. (дата обращения: 18.09.2024).

72. Луков В. А. Конфликт в литературном произведении / В. А. Луков // Информационный гуманитарный портал Знание. Понимание. Умение. – 2010. – № 5. – С. 6.

73. Мавлиева, А. М. К вопросу о теории художественного конфликта / А. М. Мавлиева // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2011. – № 11. – С. 175-176.

74. Малахова Т. И. Своеобразие художественного конфликта в пьесах А. Володина / Т. И. Малахова // Гуманитарные исследования. – 2011. – № 3(39). – С. 159-163.

75. Мануйленко К. Э. Структура художественного конфликта в романе Джоджо Мойес "mebeforeyou" / К. Э. Мануйленко, И. Б. Косицына // Актуальные направления фундаментальных и прикладных исследований : Материалы XX международной научно-практической конференции, North Charleston, USA, 27–28 августа 2019 года. – North Charleston, USA: LuluPress, Inc., 2019. – С. 58-63.

76. Махмуд, Х. М. Арабский Восток на "ментальной карте" Дины Рубиной: имагологический аспект (на примере повести "Туман") / Х. М. Махмуд // Мир русского слова. – 2019. – № 1. – С. 76-81.

77. Меркель Е. В., Тулушева Е.С. Персонажная систематика в трилогиях Дины Рубиной 2000—2010-х годов // Научный диалог. 2020. № 12. – С. 185-195. <https://doi.org/10.24224/2227-1295-2020-12-185-195> (Web of Science)

78. Мирзафарова Р. Н. Конфликт в романах: к вопросу о теории художественного конфликта и коллизии / Р. Н. Мирзафарова // Славянские чтения - 2017 : сборник материалов Международной научно-практической конференции, Стерлитамак, 16–18 мая 2017 года. – Стерлитамак: Башкирский государственный университет, 2017. – С. 205-208.
79. Михайлов А. В. Статьи по теории литературы / А. В. Михайлов. – Москва : Изд. Дмитрий Сечин, 2018. – 496 с.
80. Мольер, Жан Батист. Тартюф [Текст] : Комедия в 5-ти д. / Мольер ; Пер. М. Лозинского ; [Послесл.: А. Дейч "Мольер", с. 92-99]. - [Воронеж] : Воронеж. обл. книгоизд-во, 1949 (Воронеж. обл. тип.). – 100 с.
81. Мотлобова, Д. Семиотический характер зрительного образа в сборнике Дины Рубиной "Холодная весна в Провансе" / Д. Мотлобова // Вестник науки. – 2022. – Т. 5, № 10(55). – С. 169-174.
82. Муравьева, А. И. Античная литература : учеб. пособие / А. И. Муравьева. – Москва : Рема, 2007.–121 с.
83. Мянновская И. Дина Рубина вчера и сегодня: Монография. Торунь: Adam Marszalek, 2003. – 296 с.
84. Нагапетова, А. Г. К вопросу о теории художественного конфликта / А. Г. Нагапетова // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2008. – № 1. – С. 15-17.
85. Найдиси. Жизнь не равна литературе // Мигдаль Times. 2016. № 31 – 255с. - <http://www.migdal.org.ua/times/31/2007/> (дата обращения: 24.05.2025).
86. Несынова Ю. В. Мотив кукольности в романе Д. Рубиной «Синдром Петрушки» // Филологический класс. № 2. 2015. – С. 75-81.
87. Нефедова, Л. К. Экзистенциальный конфликт в трагедии В. Шекспира "Гамлет" и его интерпретация в переводе / Л. К. Нефедова // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. – 2019. – № 4(25). – С. 34-36. URL:

<https://cyberleninka.ru/article/n/ekzistentsialnyy-konflikt-v-tragedii-v-shekspiram-gamlet-i-ego-interpretatsiya-v-perevode> (дата обращения: 24.01.2025).

88. Никольский, Е. В. Ещё раз о проблеме "лишнего человека" в русской классической литературе / Е. В. Никольский // Art Logos. – 2017. – № 2(2). – С. 7-23. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/eschyo-raz-o-probleme-lishnego-cheloveka-v-russkoy-klassicheskoy-literature> (дата обращения: 24.01.2025).

89. Ницше, Ф. Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм (1871) / Ф. Ницше // Философия искусства: хрестоматия : Хрестоматия / Составитель, автор комментариев А.Г. Богомолов. – Москва : Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова Издательский Дом (типография), 2023. – С. 278-284.

90. Норец М. В. Структура художественного конфликта // Современные научные исследования и инновации. 2021. № 3 [Электронный ресурс]. URL: <https://web.snauka.ru/issues/2021/03/94737> (дата обращения: 25.01.2025).

91. Ожегов С. И. Словарь русского языка/ Под ред. чл.-корр. АН СССР Н. Ю. Шведовой. / С. И. Ожегов — 20-е изд., М. : Рус. яз., 1989. — 359 с.

92. Окружнова Е. М. ЖЕНСКИЙ ГОЛОС С “ЕВРЕЙСКИМ АКЦЕНТОМ” В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ. О СТАТУСЕ И ОСОБЕННОСТЯХ ТРАНСКУЛЬТУРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ДИНЫ РУБИНОЙ // Ученые записки НовГУ. 2022. №1 (40). – С. 278-284.

93. Литературоведение как литература: Сборник ст. в честь С.Г. Бочарова / Под ред. И.Л. Попова. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 512 с.

94. Осипова О. И. Магический реализм сквозь призму художественного конфликта / О. И. Осипова // Научный диалог. – 2020. – № 11. – С. 254-268. – DOI 10.24224/2227-1295-2020-11-254-268.

95. Осьмухина, О. Ю. Самоидентификация героя и автора в романах альтернативной истории А.А. Кабакова ("Невозвращенец", "Последний герой") / О. Ю. Осьмухина // ПУШКИНСКИЕ ЧТЕНИЯ-2015. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст : Материалы XX международной научной конференции, Санкт-Петербург, 06–07 июня 2015 года / под общ. ред. В.Н. Скворцова; отв. ред. Т.В. Мальцева. – Санкт-Петербург: Ленинградский государственный университет им. А.С. Пушкина, 2015. – С. 265-273.

96. Павлов, Ю. М. Дина Рубина: портрет на фоне русскоязычных писателей и Франца Кафки / Ю. М. Павлов // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. – 2012. – № 1. – С. 260-263.

97. Пановица В. Ю. Метафорическое моделирование как принцип организации романной структуры : на материале романного цикла Д. Рубиной: диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.01 / Пановица Валерия Юрьевна; [Место защиты: Кемер. гос. ун-т]. Томск, 2014. – 169 с.

98. Паранук К. Н. Роль и функции хронотопов дома и города в гендерном пространстве романов Д.Рубиной "На солнечной стороне улицы" и Л.Улицкой "Медя и ее дети" / К. Н. Паранук // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2019. – № 4(247). – С. 91-97.

99. Питляр И. «До смешного жаль...» // Новый мир. 1995. №5. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1995/5/do-smeshnogo_zhal.html?ysclid=mmf6tbbdco524216135 (дата обращения: 11.01.2025).

100. Позняк Л. П. Межэтнические конфликты и предубеждения: Вербализация в художественном тексте (монография) / Л. П. Позняк // Международный журнал экспериментального образования. – 2013. – № 5. – С. 99-100.

101. Полевая Э. Любка /Алеф - ежеквартальный международный еврейский журнал. 2010. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.alefmagazine.com/pub2069.html> (дата обращения: 11.01.2025).
102. Пономарева Д. В. СанчоПанса как эмоциональный двойник Дон Кихота в пьесе М. Булгакова «Дон Кихот» // Вестник КГПУ им. В.П. Астафьева. 2012. № 4. – С. 355-360.
103. Пономарева Т. М. Толерантность (или «необходимость приятия») как смыслообразующая идея рассказа Д.Рубиной «Туман» // Политическая лингвистика . № 4 . 2013. – С. 141-144.
104. Прохорова Т. Г., Фаттахова Р. Р. Экфрастичность как способ выявления мировидения героя-художника в романе Дины Рубиной «Белая голубка Кордовы» // Вестник Томского государственного университета. Филология. № 6 (38). 2015. – С. 147 – 158.
105. Родионова А. В. Нарративно-гендерные особенности идиостиля Д. И. Рубиной :дисс. ... кандидата филологических наук: 10.02.01 / [Место защиты: Елец. гос. ун-т им. И.А.Бунина]. – Липецк, 2018. – 226 с.
106. Ручина, А. В. Гуманистические проблемы в рассказах Лу Синя / А. В. Ручина // Молодой ученый. – 2015. – № 8(88). – С. 1158-1160. — URL: <https://moluch.ru/archive/88/17728/> (дата обращения: 16.03.2025).
107. Савицкий, Е. Е. «Новый историзм»: подходы к изучению культуры / Е. Е. Савицкий // Диалог со временем. – 2012. – Вып. 40. – С. 367-375.
108. Сагирян И. Г. Вставка как средство выражения категорий ретроспекции и проспекции в художественном тексте / И. Г. Сагирян // Балтийский гуманитарный журнал. – 2015. – № 3(12). – С. 29-32.
109. Салькова М. А., Мамсурова З. Р. Конфликт в драматургическом произведении: размышления на перекрестке мысли и слова (к исследованию пьес британских драматургов) // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2021. № 8 (850). 143-154. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/konflikt-v-dramaturgicheskom->

proizvedenii-razmyshleniya-na-perekrestke-mysli-i-slova-k-issledovaniyu-pies-britanskikh-dramaturgov (дата обращения: 24.05.2025).

110. мирнов И. П. Смысл как таковой. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. На пути к теории литературы. – СПб.: Академический проект, 2001. – 344 с.

111. Самосюк Н. Л. Лейтмотив как художественный приём создания концепта “кукла” в романе Дины Рубиной “синдром Петрушки” // МНКО. 2018. № 4 (71). – С. 526-530. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/leytmotiv-kak-hudozhestvennyu-priyom-sozdaniya-kontsepta-kukla-v-romane-diny-rubinoj-sindrom-petrushki> (дата обращения: 26.05.2025).

112. Сахаров В. «Чехов: жестокий реализм грустного рассказчика». <https://archvs.org/Chekhov.htm> (дата обращения 16.09.2025).

113. Семенов, А. Н. Роль конфликта в структуре художественного текста / А. Н. Семенов // Вестник угроведения. – 2011. – № 2(5). – С. 52-58. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-konflikta-v-strukture-hudozhestvennogo-teksta> (дата обращения: 14.09.2024).

114. Серго Ю. Н. Сюжет судьбы живописца в творчестве Д. Рубиной // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2017. №6. – С. 969-974.

115. Скурлатова, М. Е. О художественных достоинствах прозы Дины Рубиной - юнымчитателям / М. Е. Скурлатова // I international scientific specialized conference "international scientific review of the problems of philology, cultural studies and art history", Boston, 29–30 марта 2018 года. – Boston: PROBLEMS OF SCIENCE, 2018. – С. 13-16.

116. Соловьева, А. Г. Научная рецепция современной русской драматургии: дискуссионные проблемы / А. Г. Соловьева // Современная филология : материалы II Международной научной конференции, Уфа, 20–23 января 2013 года. – Уфа: Лето, 2013. – С. 7-9.

117. Сорокина Н. В., Абраменкова Л. Е. Проблематика и поэтика малой прозы Д. Рубиной 1970–1980-х годов // Неофилология. 2021. Т. 7, № 28. – С. 653-660.
118. Стадников Г. В. Зарубежная литература и культура Средних веков, Возрождения и XVII века / Г. В. Стадников. – Москва-Берлин : Директмедиа Паблишинг, 2020. – 370 с.
119. Старшова А. П., Степанов В. Н. Трансформация персонажа в современной драматургии // Верхневолжский филологический вестник. 2015. №1. – С. 124-130. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/transformatsiya-personazha-v-sovremennoy-dramaturgii> (дата обращения: 06.03.2026).
120. Степанова, Т. М. Образы природы и художественный конфликт в “кавказской” пьесе Евгения Шварца “Клад” / Т. М. Степанова // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2008. – № 6. – С. 153-158.
121. Стивенсон Р. Л. Странная история доктора Джекила и мистера Хайда / переводчик: Гурова И. Г., Озерская Т. А., Литвинова М. М. : Издательство: Эксмо-Пресс, 2023. – 384 с.
122. Стриндберг А. Избранные произведения: в 2 томах. Т. 1 [Текст] / А. Стриндберг ; перевод с шведского и французского. – М. : Художественная литература, 1986. – 525 с.
123. Суриков И. Е. Чему учила «диалогия» Софокла об Эдипе? // НУРОТНЕКАІ. 2018. № 2. – С. 17-33.
124. Суслонова В. Э. Эдип в трагедии Софокла “Царь Эдип” // Скиф. 2020. № 1 (41). – С. 318-320. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/edip-v-tragedii-sofokla-tsar-edip> (дата обращения: 24.01.2025).
125. Сухих Н. М. Ритуал пробуждения в прозе Дины Рубиной и Харуки Мураками / Н. М. Сухих // Перекрёстки взаимодействий: диалог русской и зарубежной литературы во времени и пространстве : Материалы Восьмых Международных научных чтений. В 2-х частях, Калуга, 28–29

октября 2022 года. Том Часть 1. – Калуга: ФГБОУ ВО “Калужский государственный университет им. К.Э.Циолковского”, 2022. – С. 246-257.

126. Тмарченко, Н. Д. Конфликт / Н. Д. Тмарченко // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – М. : Наука, 2008. – С. 104.

127. Титаренко Л. Г. Амбивалентность. 2022. <https://bigenc.ru/c/ambivalentnost-541ed6> (дата обращения: 25.01.2025).

128. Тихомирова, Е. Е. Бинарные оппозиции в творчестве сибирских писателей середины XIX – начала XX века / Е. Е. Тихомирова // Международный журнал экспериментального образования. – 2016. – № 2-2. – С. 384-388.

129. Трощинская-Степушина Т. Е. Языковые средства выражения комического в прозе Д. Рубиной // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Филологические науки. 2011. №1-1. – С. 179-185.

130. Тулушева Е. С. Композиционные приемы монтажа в трилогии Дины Рубиной «Наполеонов обоз» как средство циклообразования // Филологические науки. Вопросы теории и практики, 2020. № 12. – С 360-364.

131. Тулушева, Е. С. Принципы циклообразования в трилогиях Дины Рубиной «Русская канарейка» и «Наполеонов обоз» Специальность 10.01.01 – «Русская литература»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Тулушева Елена Сергеевна. – Москва, 2021. – 22 с. URL: <file:///C:/Users/User/Downloads/autoref-printsipy-tsikloobrazovaniya-v-trilogiyakh-diny-rubinoi-russkaya-kanareika-i-napoleonov-oboz>. (дата обращения: 25.01.2025).

132. Хализев В. Е. Теория литературы : учебник для студ. высш. учеб. заведений / В.Е.Хализев. – 5–е изд., испр. и доп. – М. : Издательский центр «Академия», 2009. – 432 с.

133. Хомякова, О. Р. Конфликт как категория литературоведения: аналитические стратегии исследования / О. Р. Хомякова // Вестник

Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. – 2021. – Т. 26, № 3. – С. 501-510.

134. Цепенникова, А. Н. Образы русских эмигранток XX и XXI вв. в рассказах Н. Тэффи и Д. Рубиной / А. Н. Цепенникова // Политическая лингвистика. – 2013. – № 1(43). – С. 176-180.

135. Цинь, М. Драматический конфликт в контексте современного переводного кинодискурса России и Китая: лингвопрагматический аспект / М. Цинь // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2021. – Т. 14, № 11. – С. 3536-3540.

136. Чернышева О. А. Художественный конфликт: диалог писателя с жизнью / О. А. Чернышева // Литературоведческий сборник. – 2012. – № 49-50. – С. 111-118.

137. Черняк М. А. На солнечной стороне современной прозы: случай Дины Рубиной / М. А. Черняк // Вестник Герценовского университета. – 2007. – № 3(41). – С. 75-78.

138. Чжан Пэйхэн, Гэ Юймин. История китайской литературы. Шанхай, Издательство университета Фудань, 1996. 98 с.

139. Шабурова О. В. Ностальгия: через прошлое к будущему // Социемы. 1996. № 5. – С. 42–55.

140. Шалацкая, Т. П. Рецепция драматургии Ж.-б. Мольера / Т. П. Шалацкая, О. В. Халик // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. – 2018. – № 1-2(21-22). – С. 91-98.

141. Шафранская Э. Ф. Современная русская проза : мифопоэтический ракурс. Учебное пособие. - М: URSS, 2014. – 211 с.

142. Шафранская, Э. Ф. Дина Рубина: продолжение чеховских традиций / Э. Ф. Шафранская // Русская словесность. – 2003. – № 7. – С. 70-72.

143. Шафранская Э. Ф. Мифопоэтикаиноэтнокультурного текста в русской прозе XX-XXI вв. : автореферат дис. ... доктора филологических

наук : 10.01.01 / Шафранская Э. Ф.; [Место защиты: Волгогр. гос. пед. ун-т]. - Волгоград, 2008. – 39 с.

144. Шафранская Э. Ф. Синдром голубки (Мифопоэтика прозы Дины Рубиной). СПб.: Своё изд-во, 2012. 470 с.

145. Шевченко, Л. И. Судьба и случай в трилогии Дины Рубиной Наполеонов обоз (дина Рубина и Марк Алданов) / Л. И. Шевченко // Другие берега русской литературы и культуры: идеи, поэтика, контексты : коллективная монография. – Вроцлав - Краков :Scriptum, 2021. – С. 393-411.

146. Экфрастические жанры в классической и современной литературе: монография / Н. С. Бочкарева, К. В. Загороднева, Е. О. Пономаренко, А. Г. Рогова, И. А. Табункина, Д. С. Туляков, И. И. Тулякова. / Отв. ред. Н. С. Бочкарева. Пермь: Перм. гос. нац. исслед. ун-т, 2014. 204 с.

147. Юсра, А. А. А. Роль метафоры в воплощении кукольных образов (на примере романа Д. Рубиной «Синдром Петрушки») / А. А. А. Юсра // Научный форум: филология, искусствоведение и культурология : Сборник статей по материалам LI международной научно-практической конференции, Москва, 12 августа 2021 года. Том 8 (51). – Москва: Общество с ограниченной ответственностью “Международный центр науки и образования”, 2021. – С. 18-22.

148. Яблокова Н. И. Социальный субъект: генезис, сущность, факторы становления и развития : автореферат дис. ... доктора философских наук : 09.00.11. - Москва, 2000. – 48 с.