Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРНЫХ ЖАНРОВ

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Digital Library (repository) Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

БИБЛИОТЕКА
КАНУНОВОЙ ФАИНЫ ЗИНОВЬЕВНЫ

ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРНЫХ ЖАНРОВ

Материалы четвертой научной межвузовской конференции
28 сентября – 1 октября 1982 года

1-981996

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
ДЛЯ КНИГ
ТГУ

Издательство Томского университета
Томск – 1983

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Проблемы литературных жанров: Материалы четвертой научной межвузовской конференции/ Под. ред. Ф.З.Кануновой, Н.Н.Киселева, Н.Б.Реморовой. - Томск: Изд-во Томск.ун-та, 1983. - 14,6 л. - 2р.20 к. 600 экз. 4603000000.

Сборник посвящен исследованию закономерностей метода и жанра в русской, советской и западноевропейской литературах. В большинстве статей сборника на широком и разнообразном фактическом материале рассматриваются актуальные проблемы методологии литературоведения, теории и истории литературы, выявляется глубокая связь искусства с действительностью, с прогрессивными идейно-философскими исканиями времени.

Сборник представляет интерес для преподавателей и студентов, учителей-словесников и всех, интересующихся вопросами литературы.

Рецензент - проф. В.Г.Одиноков

Редакционная коллегия: проф. Ф.З.Кануновa, проф.Н.Н.Киселев, доц.Н.Б.Реморова

П 4603000000 83
177 /012/-83

(С) Издательство Томского университета, 1983 г..

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Р.В.Комина

ЖАНР: АКСИОЛОГИЯ, МЕТОДИКА

В классическую, в лучшем смысле этого слова, академическую проблему жанра время вносит различные акценты. 1950-1960-м годам было свойственно обращение к самым острым вопросам жанрового многообразия, отражавшим движение советской литературы тех лет: к проблемам романа и псевдоромана, сатиры и трагедии. 1970-е годы с их пафосом НТР - стремлением к научной точности и системности - обратились к типологии жанра, к проблеме жанрового ряда. В начале 80-х годов отчетливей стали звучать акценты аксиологические, связанные с осмыслением исторического движения всей советской литературы, с ее местом в современном искусстве.

Плодотворное развитие прежних и новых направлений в изучении жанра требует и дальнейшего углубления общетеоретических представлений. Среди самых спорных сегодня - вопрос о ценностной природе жанра, о методике вычленения жанрового начала из жанрово-стилевого сплава литературы, из понятия формы как самого емкого теоретического образования.

Можно отметить своеобразный парадокс практики осмысления жанровых проблем: в текущей критике (см. работы Ф.Кузнецова, А.Бочарова, В.Ковского, В.Гусева и других известных авторов) понятия жанра, стиля, формы фигурируют почти всегда в качестве смежных, даже нераздельных, они открыты в сторону друг друга. В теоретических трудах (в частности, в обобщающих коллективных работах ИМЛИ, МГУ) понятия жанра и стиля не только не соотнесены, но и удалены одно от другого.

Подчеркивая закономерную общность жанра и стиля как результирующих образований, способных воплощать обобщающие художественные идеи (программы целых направлений, открытие новых жизненных типов), имея в виду способность жанра и стиля представить в структуре произведения в качестве принципиально неразделимых сюжетно-композиционных приемов, отдельных "экспрессем", - необходимо отчетливей представлять особую функцию каждого из этих слагаемых, их различную аксиологию. Обобщая современные исследования отдельных жанров, опираясь на фундаментальные теоретико-типологические работы М.М.Бахтина, Г.Н.Поспелова, Д.С.Ли-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

хачева, С.С.Аверинцева и других ученых, целесообразно подчеркнуть следующее. Обладая общей со стилем доминантой, жанр представляет в синтезе художественной формы преимущественно коммуникативную функцию - стиль - функцию пластическую. Жанр предстает в структуре конкретного произведения, в основном "в снятом виде", в соотнесении с каноном, а также в форме экспрессем - жанрово-стилевых заострений в пределах отдельного компонента повествования. Стиль помимо экспрессем, общих с жанром, - заявляет о себе как система сквозных предметно-композиционных деталей, реализуемая с помощью особой речевой организации повествования.

А.П.Казаркин

ЖАНРОВЫЕ ГРАНИЦЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТЕКСТА

В истолковании произведений уравниваются права критика и историка литературы: со временем классическое произведение предстает в новой интерпретации и оценке. Функциональное изучение литературы в новом свете ставит проблему жанра, так как нередко вопреки прямому авторскому обозначению критики и историки литературы обнажают в произведении то, что им представляется актуальным. Суть проблемы - интерпретационные разногласия и цельность произведения, его изменчивая жизнь в большом времени. Современное состояние жанра, его активность влияют на жанровое истолкование произведений прошлого: в них находят грани наиболее актуальных и продуктивных жанров. Тексты, ранее казавшиеся фрагментарными, истолковываются как цельные благодаря расширению границ старых жанров.

Художественное произведение есть потенциал значимости, потенциальный смысл, но этот потенциал различен, повидимому, у разных жанров, мертвых и продуктивных. Чтение - ценностно активное воспроизводство произведения в воображении читателя, ассимиляция произведения согласно установкам, ценностям, "кодам" культуры или данной эпохи. Как культурно-исторический тип условности, жанр задает границы интерпретации текстов. Идет постоянная смена условностей, усложнение, синтез жанров. Современные произведения несут в себе качества нескольких жанров, истолкование же ведется по одному жанровому признаку и потому оказывается обедненным.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Проблема истолкования, как и проблема жанра, обнаруживает свои культурологические границы, будучи понятой как проблема большого контекста: научное истолкование возможно лишь в контексте всей мировой литературы и общечеловеческой культуры. Зеркально-отражательное понимание художественной литературы снимает проблему контекста, культуры как посредника в истолковании.

Представление о значимости писателя в национальной культуре, в региональной или мировой, влияет на истолкование его произведений, в том числе и жанровое. Первоначальная судьба произведений, впоследствии завоевывающих звание классики, драматична: они взламывают сложившуюся художественную норму и потому оцениваются как малохудожественные ("Мастер и Маргарита" Булгакова). В произведениях же с "вечной" темой не учитывают новых жанровых границ (автобиографические повести в рассказах). Свойство произведений – удовлетворять различные художественные запросы – заставляет говорить о внутренней жанровой многоликости произведений, о различии направлений истолкования и об объективности истолкования, границах его, которые заданы "памятью жанра" и современным состоянием его.

О.П.Лихачева

ТЕКСТЫ ТРАДИЦИОННОГО СОДЕРЖАНИЯ В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ ЖАНРАХ
(Интерполяции в "Стефаните и Ихнилате")

Проблема цитирования для изучения памятников средневековых литератур чрезвычайно важна. Цитирование (т.е. влияние памятников друг на друга) необходимо учитывать и изучать не только как фактор формирования текста, но и как средство создания определенной образно-стилистической системы.

Интерполяция – это одна из разновидностей цитаты. Говоря обобщенно, если цитату в прямом смысле употребляет "автор", то интерполяция – дело рук "редактора" (или переписчика).

На примере "Стефанита и Ихнилата" можно показать, как изучение интерполяций ведет к пересмотру представлений о жанре памятника.

Традиция и исследователи единогласно считают "Стефанит и Ихнилат" памятником беллетристики. Я.С.Дурье брал его за образец произведения, в котором формируются черты литературы нового вре-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

мени, появление которых в XУ в. было несвоевременным, оно было не понято, что вызвало редактирование (интерполирование), затем вторичное редактирование (вычеркивание интерполяций) - (Истоки русской беллетристики. Возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе. Л.: Наука, 1970, с. 353-357).

Изучение рукописной традиции памятника показало, что в большинстве рукописей интерполяции сохраняются несмотря на то, что они как бы внесены бессмысленно и нарушают логику повествования. Смысл самого факта интерполирования можно выявить, если изменить точку зрения на жанр памятника, если увидеть, что в восприятии читателя XУ в. это не басни, а сборник афоризмов.

Текст всего цикла (помимо интерполяций), несмотря на наличие в нем сюжета, почти полностью состоит из афоризмов и изречений (среди них есть и цитаты). Сопоставление с другими сборниками афоризмов (например, с "Пчелой") показывает их сходство и по форме, и по содержанию.

Интерполяции в "Стефаните и Ихнилате" внесены в XУ в. из очень популярных в то время аскетических исихастских сборников: "Лествица" Иоанна Синаита, Поучения аввы Дорофея и Исаака Сирина. "Пчела" в некоторых редакциях тоже была интерполирована за счет этих памятников. И так же, как "Пчела", "Стефанит и Ихнилат" послужил источником для составления нового сборника афоризмов - "Цветы сельные" (там, среди прочих авторов, цитируется "Ихнил").

В XУП в., когда изменилась литературная ситуация, когда светская повесть заняла доминирующее положение, когда появились новые переводы повестей и басен, "Стефанит и Ихнилат" снова стал восприниматься как басенный цикл - он стал переписываться в сборниках повестей, причем его текст был избавлен от интерполяций, распространен за счет подробностей повествовательного характера; к нему прибавились новые басни и притчи.

Таким образом, "Стефанит и Ихнилат" существовал в восприятии читателя в двух разных жанрах - как сборник басен и как сборник афоризмов. Жанровая природа памятника устанавливается благодаря изучению соотношения интерполяций и текста и проверяется путем тщательного текстологического анализа всей его рукописной традиции.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Г.М.Прохоров

КОМПЛЕКС ЖАНРОВ В КОРПУСЕ СОЧИНЕНИЙ ДИОНИСИЯ АРЕОПАГИТА

Все составляющие корпус сочинения, надписываемые именем Дионисия Ареопагита, имеют личное обращение, как в посланиях. Однако они разнообразны по жанру и включают десять собственно посланий разным лицам и четыре разновеликих трактата, или книги, состоящих соответственно из I5, I3, 7 и 5 глав. Но в том виде, в каком корпус существовал в Византии и переводился на многие другие языки, он являл собой более сложное целое - был сопровожден толкованиями или комментариями, принадлежащими в основном Максиму Исповеднику (УП в.). По своему простому, спокойному, "научному" стилю толкования контрастируют с эмоционально насыщенным, синтаксически сложным индивидуальным стилем Дионисия. В греческих и некоторых ранних славянских списках основной текст корпуса и текст толкований различаются типом письма и положением на страницах: более крупно написанный, основной текст располагается ближе к корешку книги и бывает с двух, трех или со всех сторон (если смотреть на разворот) обрамлен текстом толкований. Третий вид текста на разворотах - заметки на полях, маргиналии, которые могут представлять собой небольшие толкования к основному тексту или примечания к толкованиям. Кроме того, византийские издатели или читатели корпуса предпослали некоторым его книгам стихотворные эпиграфы-эпиграммы. Четыре таких эпиграммы обнаруживаются в составе славянского перевода корпуса. Оригинал первой из них, носящей название "Грановословиа о книзе святаго Дионисиа", представляет собой, как оказывается, шестистопное ямбическое четверостишие; три остальных (они носят в переводе название "надписаний") - гекзаметрические двустишия.

Древнейшие славянские списки показывают, что переводчик Исайя в XIУ в. понимал, что перед ним стихи, знал принципы их организации и старался при переводе им следовать, соблюдая соответствующее оригиналам число слогов в стихах, правило элизии при встрече гласных и отмечая знаками препинания окончания стихов и цезуру.

В русской рукописной традиции (в обоих ее видах, независимо друг от друга восходящих к оригиналу переводчика) основной текст

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

корпуса и текст толкований оказались влитыми в единое рабочее пространство страниц и написаны "черезполосно", без различия в типе письма. При этом толкования были сгруппированы в соответствии с поразворотными их сериями в тех рукописях, где они обрамляли еще основной текст. Со временем в процессе переписки возрастала путаница основного текста и толкований, заставившая сначала (в XУП в.) предпринять правку Исайиного перевода и попытки навести порядок в толкованиях, а затем (под влиянием уже западных изданий) и вовсе от них отказаться. Маргиналии, оставшиеся на полях, часто принимались переписчиками за вставки и вносились в текст памятника без каких-либо опознавательных знаков. Что касается эпиграфов-эпиграмм, то в обеих русских традициях они подверглись некоторым более или менее незначительным изменениям, которые в отдельных случаях показывают, что переписчик и читатели не могли воспринимать их как стихи. Но в то же время другие рукописи свидетельствуют о факте адекватного восприятия "гранесловий" и "надписания" как стихов.

В целом с XIУ по XУП-XУШ вв. в русской рукописной традиции Ареопагита нарастал, можно сказать, процесс энтропии, сглаживания жанровых различий составляющих корпус текстов. Но по XУI в. этот сложный памятник, судя по всему, был подобающим образом воспринимаем читателями. В XУП в. наступил кризис восприятия, приведший в конце концов к распаду памятника.

М.И.Никола

СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ СРЕДНЕВЕКОВЫХ ВИДЕНИЙ

Генетически восходя к античным путешествиям в подземный мир, снам и видениям, включенным в состав Библии и апокрифов, как самостоятельный жанр видение окончательно сложилось лишь в эпоху Средневековья. Трансцендентность средневекового мировоззрения стала идеологической причиной формирования жанра.

Рассмотрение многочисленных образцов жанра видения обнаруживает присутствие в них отчетливой топики, целого ряда общих черт и деталей. Одной из важнейших особенностей видения представляется обязательное наличие в нем фигуры "ясновидца", который либо сам излагает увиденное и пережитое, либо передоверяет эту задачу ре-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

дактору-повествователю. Фигура "ясновидца" является как бы структурообразующим элементом сюжета, связывающим воедино фрагментарную ткань повествования. Социальная принадлежность "ясновидца", как правило, определенна. Это епископ, священник, монах или отшельник, монарх, рыцарь или воин, реже - крестьянин и бедная поселянка.

Видения тяготеют к особой сюжетно-композиционной структуре, сложившейся сравнительно рано. Повествование начинается констатацией болезни, смерти или экстатического состояния героя, которые становятся отправным моментом его загробного путешествия. Далее автор вводит детали, способные подтвердить "реальность" видения: дату происходящего, сопутствующие чуду исторические события, обозначение местности, в которой происходит действие, имена очевидцев описываемых событий. И только затем следует описание "увиденного" и "услышанного".

Первоначально система основного эпизода была двучленной: ад и рай. Как правило, описание ада предшествовало картинам райского блаженства. Идея чистилища была впервые выдвинута в "Диалогах" Григория (УI в.), она усложнила структуру видений, сделав ее трехчленной. Однако иногда мы сталкиваемся с локализацией творческой фантазии на одной из областей потустороннего мира, чаще всего на чистилище, соединяющем в себе "устрашающие" элементы с перспективой блаженства ("Чистилище св. Патрика", XII в.). При воссоздании картин ада авторская мысль проявляет себя более живо и разнообразно. Обращает на себя внимание уже в ранних образцах поиск символического наказания, всякий раз соответствующего характеру греха. Описания рая значительно более стереотипны. Заключала основную часть новая цепь "убеждающих" аргументов: реализация полученных во время загробного путешествия пророчеств; кары, постигшие усомнившихся в факте видения и т.д. Но особенно важным "доказательством" объявлялась перемена, происшедшая в самом визионере.

Таким образом, в качестве литературной формы видение предполагает наличие эсхатологического объекта изображения и процесса общения с ним визионера. До тех пор, пока этот объект изображения сохранялся и характеризовался серьезным к себе отношением, продолжалось и существование жанра. Возникновение же насмешливого и, особенно, философского обыгрывания темы, а также полное ее игнорирование стало симптомом кризиса жанра и его умирания.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

М.В.Мелихов

ПОВЕСТЬ О ВЗЯТИИ ЦАРЬГРАДА ТУРКАМИ В 1453 г.
(К проблеме факта и вымысла)

Несоответствие фактического содержания Повести материалам дошедших источников, повествующих о падении Константинополя, уже давно отмечено учеными. Однако выявление причин этого расхождения не было предметом специального исследования.

Проведенный нами анализ сюжета Повести показал, что фактическое расхождение ее с источниками ("Византийской историей" Дуки, "Большой хроникой" Франдзи, "Историей" Халкокондила, повестью Энея Сильвия "Взятие Константинополя турками", "Записками" янычара Константина Михайловича) в ряде случаев получает объяснение при исследовании идейного содержания Повести, обусловившего особенности построения сюжета произведения, который можно определить как телеологический. Задачами создания этого сюжета и было обусловлено, по-видимому, введение в Повесть вымышленного материала, выполнявшего разнообразные функции: он способствовал доведению до читателя главных идей Повести, связывал ее с существующей литературной традицией, придавал рассказу большую занимательность, т.е. выполнял чисто беллетристическую функцию.

Целенаправленная работа автора по созданию занимательного сюжета отчетливо прослеживается при анализе эпизодов, объединенных повествованием о большой турецкой осадной пушке. Факт наличия и активного использования турками орудия очень большого калибра зафиксирован в перечисленных источниках. Однако фрагменты, рассказывающие об участии пушки в предприятиях турок, выполняют в Повести не только информативную, но и сюжетную функцию: с их помощью в произведении постепенно нагнетается атмосфера ожидания неизбежного падения Константинополя, и пушка является своеобразным предвестником удачного или неудачного для осажденных исхода штурма города.

О стремлении автора создать занимательный сюжет свидетельствует и введение в повествование ряда других эпизодов, не имеющих аналогов в других источниках. Это рассказ о заминированном горожанами, а затем подорванном под ногами наступающих турок участке земли, рассказы о пушечной засаде горожан, о поединках греческих и турецких воинов.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Все рассмотренные эпизоды - результат творческого подхода автора Повести к созданию напряженного, полного драматизма и динамики сюжета. При их разработке автор ориентировался не только на исторические факты, но и на литературные традиции, в рамках которых создавалась Повесть, проявляя свою индивидуальность в талантливом и оригинальном использовании традиционных приемов повествования, в умелом соединении "этикетно"решенных эпизодов в художественное целое. Историческая фабула Повести была тщательно обработана автором, который творчески относился к известным ему историческим сведениям, соединяя их с вымыслом. В результате рассказ о конкретном историческом событии превратился в остросанимательное историко-беллетристическое повествование.

Т.С.Троицкая

ЖАНРОВЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ПОВЕСТИ О ДИНАРЕ В XVI в.

Древнерусская Повесть о грузинской царице Динаре представляет собой непростой и разноплановый в жанровом отношении памятник. Подробное исследование состава сборников, включающих 10 сохранившихся списков XVI в., анализ созданных в это время обработок и редакций Повести выявляют разнообразие жанровых прочтений памятника на раннем этапе его литературной истории.

Древнейшие списки Повести 40-50-х гг. XVI в., близкие времени создания памятника и достаточно точно отразившие его архетип, читаются в ряду сочинений, обсуждающих проблемы единодержавия с религиозно-философских и нравственно-этических позиций, вопросы происхождения царской власти. Этот древнейший литературный контекст Повести подтверждает, что грузинский сюжет был использован для удовлетворения идеологических запросов становящегося "российского самодержавства".

В 60-е гг. XVI в., в период Ливонской войны и Казанских походов, на щит поднимается пафос победоносной войны юной грузинской царицы с иноверными персами; новый период литературной истории памятника отмечен усилением его публицистичности. Изменившееся значение Повести отразилось в редакции со вставкой (ГИМ, собр. Синодальное, № 356, 60-е гг. XVI в.), содержащей дополнительную речь Динары к войску.

Бытование Повести в прибавлениях к Хронографу ред. 1512 г. (сокращенного вида), отмеченное с 60-х гг. XVI столетия, также

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

связано с ее публицистическим осмыслением. Анализ прибавлений к Хронографам 3-й четверти XVI в. (ЦГИА СССР, № 4013; ГИМ, собр. Музейское, № 2176; ГПБ, собр. Соловецкое, № 437/51), имеющих сходный состав, обнаружил процесс приспособления каждой из дополнительных статей к форме традиционной хронографической статьи. В тексте Повести о Динаре появился киноварный подзаголовок "Царство царицы Динары", счет глав Хронографа был продолжен на прибавления.

К концу XVI столетия относится обработка Повести, отразившая восприятие ее в ряду сочинений, имеющих летописный характер (ГПБ, собр. Погодина, № 1404а). В текст Повести было внесено несколько новых топонимов, дошедших в сильно искаженном виде, выправлены отдельные логические неточности. Наиболее яркой особенностью обработки следует считать указание на "разделенность" Грузии, согласующееся с историческим фактом раздробленности христианской державы во второй половине XVI в. и противоречащее публицистическому пафосу традиционного текста памятника (в большинстве списков "даже и доднесь нераздельно державство иверское пребывает").

В 90-е гг. XVI в. текст Повести о Динаре был использован при создании II редакции Казанского летописца; рассказ о грузинской царице вложен в уста Грозного, ободряющего войско перед взятием Казани. В тексте летописца Повесть структурно не выделена, не имеет названия; она "вписана", "вмонтирована" в ткань объединяющего жанра и не мыслится как самостоятельный памятник. Сюжетная схема Повести была пересмотрена: не находящая параллелей в событиях казанского взятия, экспозиция (рассказ о смерти грузинского царя, о решении персов напасть на юную царицу, диалог Динары с перским царем), играющая существенную роль в развитии сюжета Повести, в Казанскую историю не попала. Редакция Казанского летописца текстуально закрепила связанное с публицистическим осмыслением Повестя и во второй половине XVI в. ставшее традиционным прочтение памятника на фоне событий русской политической истории.

М.С.Фомина

ОБ ОДНОМ ИСТОЧНИКЕ ВЕЛИКИХ ЧЕТЬИХ МИНЕЙ МИТРОПОЛИТА МАКАРИЯ (Златоструй)

Судьба Златоструя, древнерусского четьего сборника постоянного состава в корпусе Великих Четьих Миней митрополита Мака-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

рия (далее - ВМЧ), представляет несомненный интерес.

В самом полном списке ВМЧ - Успенском, под 29 числом февральской минеи помещен Златоструй так называемой полной редакции. Его включение свелось фактически к добросовестному копированию памятника, скорее всего, по одной рукописи. Вслед за оглавлением, как и во всех сборниках полной редакции, помещен "Прилог самого христолюбивого царя Симеона" с указанием названия сборника, которое, как правило, в заглавие не выносилось. Далее переписчик, сохраняя принятый порядок, включает 137 Слов Иоанна Златоуста.

Однако традиционный по составу этот тип Златоструя представляет значительно меньший интерес, чем помещенный под 13 ноября во всех трех списках ВМЧ. Основу последнего, содержащего 119 Слов, составляют тексты краткой редакции. Помимо Слов этой редакции в ноябрьский Златоструй ВМЧ оказались включенными Слова полной редакции, как правило, отсутствующие в краткой, например: "О лживых философах и о Платоне", "О Петре и о рыбах" и др.

Одни тексты полной редакции вошли в ноябрьский том ВМЧ целиком, другие писец сократил, сделав в них купюры. Ряд Слов, имевшихся как в краткой, так и в полной редакциях, переписан дважды. В состав Златоструя ноябрьского тома ВМЧ вошли также тексты, которых нет ни в одной из редакций, например, "Слово о горлици и о церкви", "Слово о алкании", "Поучение к людям о безумных" и др.

Традиционно Златоструй состоял из Слов Иоанна Златоуста или приписываемых ему. Писец Златоструя ноябрьского тома ВМЧ включил в его состав Слова Кирилла Александрийского, Ефрема, Евсевия, Симеона Месопотамийского, Феофила Александрийского. Под № 103 писец поместил Слово Иоанна Златоуста, которое входит в состав ВМЧ и читается в этот же день вне состава Златоструя. Отсюда следует, что состав Златоструя, помещенного под 13 ноября, совершенно необычен. Это не просто переписка памятника, а своеобразная его переработка. Состав свидетельствует о широте охвата материала; подбор статей велся в сборнике по тематическому принципу. Установление тематического принципа организации статей в рассматриваемой редакции Златоструя может помочь в осмыслении специфики самого древнего списка Златоструя (ГПБ, F.I.п.46), листы которого перепутаны.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

И.И.Срезневский, восстанавливая порядок слов списка ГПБ, F. I.п.46, ориентировался на Златоструй полной редакции (Сб. ОРЯС, т.I. Спб.,I867, № 2I, 22) и упускал из вида, что шесть Слов рукописи XI в. (22, 34, 52, 47, 45, 43) имеют свою рукописную пагинацию, не соответствующую порядку их следования. Однако пять из них совпадают с порядком следования соответствующих Слов ноябрьского тома ВМЧ.

И.А.Евсеева

БИБЛЕЙСКИЕ ЦИТАТЫ И РЕМИНИСЦЕНЦИИ В ТЕКСТЕ ПОВЕСТИ О РАЗОРЕНИИ РЯЗАНИ БАТЫЕМ

Проблема использования библейских текстов Повестью о разорении Рязани Батыем не привлекала еще внимания исследователей. Выявление круга цитат и реминисценций в тексте Повести и определение их функций составляет основную задачу данной работы.

Цитаты в памятнике, как правило, оформляют определенные с и т у а ц и и повествования. Одна из них была указана В.П.Адриановой-Перетц - ситуация молитвы. Причем молитва создается на основе различных строф разных псалмов, которые образуют ритмически организованные фрагменты (ритм их часто отличен от заданного источником). Анализ выявленных в тексте Повести цитат позволил сделать следующие выводы: во-первых, цитата может служить цели создания библейских параллелей к происходящему (так, обращение князя Юрия к дружине перед битвой, включившее цитату из книги Иова, позволяет соотнести рязанского князя с библейским праведником); во-вторых, цитата может быть следствием "повторения" сюжетной схемы библейского эпизода (например,моменты повествования, описывающие битву, разрушения, молитвы).

Реминисценции из священного писания в Повести о разорении Рязани Батыем оформляют определенные м о т и в ы. Такими мотивами оказываются мотив противопоставления "благоверных" рязанских князей "безбожному", "беззаконному", "зловерному" царю Батыю; мотив опустошения, мотив смерти, мотив кары за прегрешения, мотив плача.

Сопоставление принципов обращения с библейским источником и его ритмической организации с теми принципами, которые существуют в текстах Серапиона Владимирского (сочинения его не привлекались прежде для сопоставления с Повестью о разорении Рязани Батыем)по-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

вволяет прийти к выводу, что и автор Повести, и Серапион основывались на сходных принципах в создании библейских параллелей.

Анализ 7 цитат и 21 реминисценции в составе Повести позволяет утверждать, что наиболее значительным источником цитат и реминисценций в Повести о разорении Рязани Батыем является Псалтырь (самая популярная, как показал Н.А.Мещерский, из библейских книг на Руси.- Источники и состав древней славяно-русской переводной письменности IX-XУ веков. Л., 1978, с. 42-47) - 17 цитат и реминисценций. Внимание к Псалтыри может быть объяснено и сознательностью установки автора на ритмически организованный текст, причем, отталкиваясь от ритма псалмов, автор Повести создал собственный ритмический рисунок. Кроме того, соединение различных строф разных псалмов воедино расширило ассоциативные связи настоящего времени - времени автора с вечным, библейским (ведь все псалмы царя Давида созданы по определенным поводам, и чем шире круг привлеченных текстов, тем шире круг ассоциаций).

Другим значительным источником Повести были книги пророков (что объясняется ощущением "великой конечной погибели", которая была предсказана ими). Цитаты и реминисценции служат созданию "библейского фона" (каждое событие - эхо уже бывших); возникновению ассоциаций у читателя (на уровне образа или мотива), которые создавали историческим событиям и героям дополнительный смысловой "подтекст"; для придания происшедшему торжественности. И к цитатам, и к реминисценциям автор относится как к тому материалу, на основе которого он "творит" свой текст, по-своему ритмически организуя его.

О.Н.Бахтина

ПОВЕСТЬ О МЕРКУРИИ СМОЛЕНСКОМ И ЛЕТОПИСНО-ХРОНОГРАФИЧЕСКИЙ ЦИКЛ О НАШЕСТВИИ БАТЫЯ НА РУССКУЮ ЗЕМЛЮ
(К проблеме жанра)

В процессе текстологического исследования литературной истории Повести о Меркурии Смоленском выяснилась ее связь с летописным повествованием о Батыевом нашествии. Хронографическая, Летописная, Новгородская Забелинская редакции, представляющие важные этапы литературной истории Повести, дошли до нас в составе цикла.

Вопрос о жанровых модификациях входящих в летописные циклы редакций конкретных повестей тесно связан с проблемой жанрового

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

определения цикла. Цикл как жанр характеризуется общей связующей идеей, повторяющимися элементами в композиции и стиле, которые позволяют его "узнавать". Вне контекста, представленного циклом, произведение, входящее в него, может быть истолковано иначе. Окончательная расстановка жанровых акцентов в различных редакциях Повести о Меркурии Смоленском возможна только с учетом текстологического анализа всего цикла в целом.

Очевидно, что летописный цикл о Батыевом нашествии однотипен по составу. Основу его мы имеем уже в Лаврентьевской летописи, но на разных этапах к ней присоединяются Повесть о взятии Киева в 1240 году, Повесть о Меркурии Смоленском, Повесть о Михаиле Черниговском, Повесть об убиении Батыя в Уграх, Повесть о битве на Калке.

Хронографическая редакция Повести о Меркурии Смоленском (Черт. II5, Обол. 46, F.IУ.244, Лихачев 5I3) "живет" в летописно-хронографическом цикле, имеющем подзаголовок "Повесть умильна". В данном цикле есть вступление, рассказы о взятии Рязани, Москвы, Владимира и других городов, об убиении князей Юрия Владимирского и Василька Ростовского. о шествии Батыя в Новгородскую землю, о взятии Киева, о Смоленске, Плач Русской земли.

Повествование организовано таким образом, что создается ощущение единства, взаимосвязанности всех фрагментов: в описании разорения русских городов, в обращении князей к дружине использованы одни и те же образы, нарочито повторяющиеся. Особый ритм повествованию придают всенародные плачи, плачи князей, завершающиеся плачем Матери Русской земли.

"Повесть умильна"- цельное произведение, несмотря на то, что каждый рассказ о разорении того или иного города самостоятелен, имеет свой сюжет, свою композицию, свою идею. Но вместе они создают новое произведение, в котором настойчиво звучит мотив необходимости нравственного единства всей Русской земли перед лицом общего врага.

В "Повести умильной" есть летописные "вставки" об Александр Невском и Евфросинии Суздальской, происхождение которых неясно: являются ли они следствием необработанности летописного материала в цикле или они попали в цикл в силу его бытования в летописном своде. Решение этого вопроса требует детального изучения всех редакций цикла повестей о нашествии Батыя на Русскую землю.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Т.Ф.Волкова

ДВА ТИПА СЮЖЕТА В ИСТОРИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОМ ПОВЕСТВОВАНИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVI в. (Рассказ о взятии Казани в "Казанской истории" и "Истории о великом князе Московском")

"Казанская история" (далее - КИ) и созданная десятилетие спустя "История" Курбского выделяются на фоне исторической литературы XVI в. отчетливо ощущающейся авторской позицией. Ее художественное выражение потребовало от обоих авторов решительной ломки устоявшихся жанровых рамок и создания произведений, не имеющих аналогий в предшествующей литературе.

Автор КИ, встав на сторону Ивана Грозного в его борьбе с феодальной знатью, положил в основу своего сюжета о "казанском взятии" идею христианского смирения и милосердия московского самодержца, его фактической невиновности в казанском кровопролитии. Сюжет этой части Повести строится так, что читателю постепенно открываются истинные намерения обеих противостоящих друг другу сторон: Грозного, не хотящего пролития крови, и "жестокосердных" казанцев, стремящихся к войне. Все события осады включаются в три сюжетные линии: "мир", "война", "божественный промысел". Сюжетный ряд "мир" включает в себя историю неудачных попыток Ивана Грозного заключить мир с казанцами; ряд "война" - историю военных столкновений русских с казанцами, в которых инициатива всегда исходит от казанской стороны. Сюжетная линия "божественного промысла" представлена историей "чудес", сопровождавших события осады, которые помогают читателю осмыслить их в категориях средневековой историософии. Указанные сюжетные линии находятся в рассказе КИ в сложном переплетении и составляют единое сюжетное целое, реализации которого служит своеобразная композиция. В ней отчетливо выделяются "пролог", "эпилог" и четыре основных части, описывающие разные этапы в ходе осады и построенные по одной схеме: "диалог" Грозного с казанцами - отказ казанцев сдать город - активные военные действия казанцев - ответ на них Грозного. Эта схема в каждой части не повторяется механически, но художественно трансформируется в соответствии с логикой развития единого сюжета.

Иная идейно-художественная задача стояла перед А.М.Курбским. Его замысел состоял в том, чтобы с помощью "мемуарного" повествования, с одной стороны, выдвинуть на первый план свои личные во-

ГОСУДАРСТВЕННАЯ БИБЛИОТЕКА ДЛЯ КНИГ

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

енные подвиги, с другой – придать достоверность описываемым событиям. В противоположность автору КИ Курбский поставил себе целью развенчать Ивана Грозного как государственного деятеля и военачальника и представить казанскую победу как результат благотворного влияния на молодого царя московских бояр и воевод, своими мудрыми советами самодержцу и личной воинской храбростью определивших успех казанской кампании. Эта принципиально иная, чем у автора КИ, задача потребовала и иных художественных приемов для ее реализации. Вместо ведущей сюжетной оппозиции КИ: Грозный – казанцы в "Истории" Курбского последовательно развивается оппозиционный ряд казанцы – русские воины; избранные храбрецы – "корыстовники" русского войска; Грозный – Курбский. В первой оппозиции с воинским искусством и храбростью казанцев сталкивается "неразумие", трусость и алчность большей части русского воинства, которой, в свою очередь, противостоит другая его часть – храбрые русские воины (среди которых Курбский крупным планом изобразил себя и своего брата), проявляющие во время взятия Казани подлинный героизм (вторая оппозиция). Третья – складывается из эпизодов, в которых описываются с противоположными знаками воинское поведение во время казанского похода 1552 г. царя Ивана Грозного и самого рассказчика – воеводы Курбского. Созданная Курбским сложная повествовательная структура выражает его авторскую позицию, принципиально иную, чем позиция создателя КИ.

М.Н.Климова

К ВОПРОСУ О ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ПОВЕСТИ ОБ АНДРЕЕ КРИТСКОМ

Малоизученный памятник XVII в. – Повесть об Андрее Критском – представляет собой одну из древнерусских обработок "эдипова сюжета". Повесть известна не ранее XVI в. и только у восточных славян. Согласно гипотезе Н.К.Гудзия (К легендам об Иуде Предателе и Андрее Критском.– РФВ, 1915, № I, с.3–30), это оригинальный русский памятник, возникший в результате соединения мотивов повестей "Иуда Предатель", "Папа Григорий", литературных и фольклорных обработок сюжета о кающемся разбойнике, а также Великого покаянного канона Андрея Критского.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Повесть дошла в 47 списках; в результате текстологического анализа (на материале 35 списков) выделено 5 редакций: краткая, распространенная, особая и две вторичных особых редакции.

Краткая редакция, к которой относится ее древнейший список рубежа XУI–XУII вв., – сухое, почти конспективное повествование, в жанровом отношении близкое к религиозной легенде (переписчиками определяется как "Слово"), представляется наиболее сходной с архетипом.

Распространенная редакция Повести, явившаяся результатом расширения и детализации исходной сюжетной схемы, пользовалась наибольшим признанием (известна в 30 списках XУII–XIX вв.), что делает ее основным объектом наших наблюдений. Переписчики обычно называли ее текст житием.

Однако подобное жанровое определение вступает в противоречие с острой занимательностью, светскостью и динамизмом повествования, с далеким от этикетных канонов обликом главного героя и может быть объяснено лишь в свете общелитературного процесса трансформации агиографического жанра в XУII в.

Тема всесильности раскаяния, выдвигаемая Повестью, определила выбор главного героя, поднимающегося к вершинам святости из бездны самых страшных нравственных падений, а также содержание своеобразной "вставной новеллы" – истории согрешивших монахинь. Необычная (и, казалось бы, неуместная) полемичность, с которой трактуется тема божьего милосердия в Повести, связана, вероятно, с конкретной исторической ситуацией конца XУ – середины XУI вв., когда крайние меры борьбы с еретиками (в частности, отказ им в покаянии) стали причиной для споров о соотношении догмата о всепрощении с догматом о неизбежном возмездии за грехи.

Дальнейшая судьба распространенной редакции (известной в II вариантах и ставшей основой для вторичных особых редакций) была определена двойственным характером этого псевдожития, соединением несомненной занимательности с несколько сомнительным нравоучением. Читательское восприятие памятника и его изменение шло по двум направлениям. Иногда подчеркивалась его нравоучительная сторона. Повесть даже как бы вытесняла каноническое житие (ИРЛИ, Латгальское соб., № 69). Чаще же развитие шло в плане дальнейшего обмирщения и беллетризации: "житие" превращалось в чисто занимательное "сказание" (вторичные особые редакции).

Digital library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Повесть об Андрее Критском являет собой пример перехода от старых жанров чудес и житий к занимательной новелле нового времени и может внести известный вклад в выяснение "истоков русской беллетристики".

Л.А.Итигина

ТИПЫ ИНОСКАЗАНИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ "ПЕРЕХОДНОГО ПЕРИОДА"
(На материале "Комидии притчи о блудном сыне" Симеона Полоцкого)

Одной из основных историко-литературных задач изучения русской литературы барокко - ведущего направления в "переходный" период является рассмотрение своеобразия и характера использования средств иносказания, так как именно иносказание - прием, наиболее присущий художественной системе этого искусства. Мы хотим обратить внимание на ту особую роль, которую иносказание играет в сюжете - на его сюжетообразующую функцию, на материале первой русской оригинальной драмы - "Комидии притчи о блуднем сыне" Симеона Полоцкого.

Исследователи, обращаясь к содержанию драмы, видели в ней или отражение конкретного факта - бегства сына А.Л.Ордина-Нащокина, или рассматривали ее как изображение новых веяний эпохи. Пьеса воспринималась именно в плане иносказания, а не как светская инсценировка известного евангельского сюжета. Во второй половине XVII в., когда стала актуальной проблема борьбы старого и нового, их соотношения, неизбежно возникал конфликт, который не мог не получить отражения в литературе. Симеон Полоцкий-драматург превращает евангельскую притчу в аллегорическое отражение реальных ситуаций своего времени. Два главных персонажа "Комидии притчи о блуднем сыне" рассматриваются нами как символические образы.

Существуют две традиционные точки зрения по поводу образа самого блудного сына: его воспринимают или как обобщенный образ непокорных, неразумных московских юношей, не всегда отдающих себе отчет в целесообразности собственных поступков; или как символ человека вообще, блуждающего по жизни, где его подстерегают всевозможные напасти. Считая этот образ символом, мы находим возможным одновременное сочетание этих двух аспектов.

Многозначность символа позволяет нам шире, чем это принято, истолковывать и фигуру отца. Обычно этот персонаж трактуется как

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

обобщенный образ той части старшего поколения, которая способна находить общий язык с молодыми. Мы считаем, что отец в пьесе - это и бог - "отец всего сущего" (подтверждение мысли о слиянии в одном образе отца и бога мы находим в самом тексте пьесы, при сравнении пестой, последней части драмы, с идеей 103 псалма). Этот образ можно в то же время воспринимать и как символ царя Алексея Михайловича. К такому выводу нас привело сравнение пьесы с "Гласом последним Алексея Михайловича" - заветом царя сыну Федору, написанным тоже Симеоном Полоцким. Полностью совпадает трактовка образа царя, встречаются и текстуальные совпадения.

Тема "блудного сына" была очень популярна именно в XVII в. и характерна для искусства барокко. Поэтому Симеон Полоцкий и воспользовался этой хорошо знакомой в различных социальных кругах евангельской притчей как аллегорической формой, в которую он мог вместить и политические, и моральные проблемы, где можно было бы развить и столь важные для него христианские идеи, намеченные в тексте евангельской притчи.

Н.М.Герасимова

К ПРОБЛЕМЕ АВТОРСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ В СТИЛЕ СОЧИНЕНИЙ ПРОТОПОПА АВВАКУМА

Вопрос об авторской индивидуальности писателя применительно к литературе средневекового типа необходимо рассматривать в связи с его отношением к традиции. Особенно такой аспект представляется важным для литературы XVII в., где формирующееся индивидуальное сознание ищет для своего воплощения адекватные принципы выражения. Этот процесс приводит к трансформации традиционных жанровых форм и созданию новых повествовательных возможностей. Творчество протопопа Аввакума представляет собой, несомненно, новый этап в развитии русской литературы и любопытный объект для анализа.

Обычно главным способом включения авторского текста в средневековый повествовательный канон является цитирование Библии и патристической литературы. С этой точки зрения, Аввакум вполне принадлежит средневековой литературной традиции. В сочинениях Аввакума "чужое слово" присутствует в многообразных и сознательно организованных планах. При этом важна не только форма цитирования (точные цитаты с указанием источника; реминисценции, включающие

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

в сферу сознания читателя традиционные библейские образы и ситуации; символ сигналы, отсылающие к основным архетипным категориям средневекового сознания и т.д.), но и функции цитат в тексте. Именно здесь проявляется его индивидуальное авторское начало.

Цитаты используются Аввакумом часто в наиболее традиционной функции: для придания авторитетности повествованию, или в функции публицистической - для "комментирования" происходящих событий, с точки зрения оценки, полемики и назидания, или для своеобразной "символизации" текста в литературно-мировоззренческой функции построения образов.

Особенной, всегда внутренне присущей сочинениям Аввакума функцией цитат является "коммуникативная" функция - организация угла зрения воспринимающего текст читателя или слушателя. Недаром почти все тексты Аввакума представляют собой послания или беседы в прямом или переносном смысле слова.

Авторское повествование организовано в текстах Аввакума и особенно в его Житии таким образом, чтобы за изображением жизни реального человека ("бедного горемыки" протопопа) легко узнавались читателями схема и приметы пророческого и апостольского образа. Это касается как "стиля поведения" самого автора (частный случай - речевая авторская позиция), так и изображения мира, общества и человека современного Аввакуму "лютого", "огнепального" времени.

Организация восприятия авторской личности читателями Жития сказалась прежде всего на ориентации авторского "стиля поведения" на образ апостола Павла. (Евфросин приводит свидетельство о восприятии Аввакума современниками-соратниками как второго апостола Павла: "Не буди нам вам лгати и на святых клеветати, сам ее чертал великий Аввакум, славный страдалец, вторый во всем Павел". - Евфросин. Отразительное писание о самосубийственных смертях. Спб., 1895, с.21). Занимая в системе прототипов авторской личности особое место, эта аллюзия создается при помощи всех указанных выше возможностей цитирования, присутствует во всех наиболее важных событийных моментах Жития, возникает на границах (т.е. наиболее отмеченных местах) текста, в мировоззренческом плане включаясь в осмысление своего времени как последнего времени испытаний. С этих позиций оказывается еще более явной неслучайность выбора Аввакумом тех эпизодов своей жизни, о которых он повествует в Житии

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

в тоне непритязательного "вяканья". Так, казалось бы, наиболее реальная жизненная ситуация путешествия из Енисейска на дощанике оказывается внутренне соотнесенной с 27-28 главами Деяний Апостольских. Авторское сознание включает традиционный символический подтекст в бытовое повествование и создает новую символическую структуру.

Н.С.Демкова

ЖАНР "ДУХОВНЫХ ГРАМОТ" И РАЗВИТИЕ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ "ПЕРЕХОДНОГО ПЕРИОДА" (Вторая половина XVII - начало XVIII вв.)

В развитии автобиографического повествования в средневековой русской литературе особую роль сыграл жанр "духовных грамот" - завещаний. В этом жанре, функционально имевшем отнюдь не литературное, а деловое назначение, допускалось обильное лирическое самовыражение (часто - этикетное, но иногда - неповторимо индивидуальное) и различная информация автобиографического характера. Своеобразно был использован жанр духовной грамоты в выдающемся памятнике киевской литературы начала XII в. - в "Поучении" Владимира Мономаха, включившем в свой текст краткую автобиографию князя, и в памятнике новгородской литературы XIV в. - памфлетно-пародийном "Рукописании Магнуша", содержащем "автобиографический" рассказ-покаяние шведского короля. На этих двух примерах видно осуществление принципа средневековой литературы: традиционно существующая жанровая форма дает возможность многофункционального ее использования.

Начиная с духовной грамоты митрополита Киприана, в московской письменности XV в. складывается особый тип монашеского завещания духовного отца, часто - основателя монастыря; структурные особенности этого типа текста частично рассмотрены Ф.Лилиенфельд (ТОДРЛ, т.XVIII, 1962). Вершиной в развитии литературной формы этого жанра явились иноческие духовные завещания и исповедания XVI в. (особенно интересный материал содержится в рукописных сборниках Иосифо-Волоколамского монастыря, в частности, в сборниках Евфимия Туркова), а также "завещание" Ивана Грозного: эти тексты отличаются повышенной эмоциональностью и наряду с широким использованием стилистических средств покаянных псалмов, канонов и покаянных стихов разрабатывают новые литературные средства углубленного ис-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

поведания личности. Духовные грамоты основателей монастырей имели большое значение, как показали В.О.Ключевский (1871) и С.А.Зеньковский (1956), для развития автобиографического повествования в северных русских житиях XУ-XУI вв. (Жития Лазаря Муромского, Герасима Болдинского, Мартирия Зеленецкого и др.).

В XУП в. жанр духовной грамоты функционирует прежде всего в своем непосредственном деловом назначении, причем в ряде случаев обнаруживается наличие единого стилистического образца (ср. духовные Симеона Полоцкого и боярина П.М.Салтыкова). Однако интерес к человеческой личности, а также специфическая творческая свобода в использовании самых разных литературных форм, свойственная литературе переходного периода, приводят к тому, что канонический тип духовной грамоты преобразуется. В одних случаях духовная смыкается с покаянной исповедью (ср. традиции XУI в.) и насыщается автобиографическими подробностями и даже целыми автобиографическими обзорами (см. исповеди Палладия Роговского 1694 г. и Ивана Филиппова 1744 г.), в других - функцию "духовной" начинает выполнять публицистический текст, послание, обличающее идеологических противников (см. прощальное письмо Аввакума семье 1666 г., послание дьякона Федора сыну Максиму из Пустозерска 1670-х гг., вновь найденное "Исповедание" Игнатия Соловецкого 1682 г.). В барочной литературе XУП - начала XУШ вв. возникают новые типы л и т е р а т у р н о г о завещания: это "Глас последний царя Алексея Михайловича", созданный Симеоном Полоцким в 1676 г. как литературно-драматическое траурное действо, стихотворное прощание с книгами Стефана Яворского, сопровождающее его духовную. В это же время в демократических кругах, охотно переписывавших тексты "Рукописания Магнуша" и "Завещания" султана Сулеймана (в составе переводной "Повести об астрологе Мустаеддине") была создана подложная "Духовная царя Алексея Михайловича", где основное внимание лирического героя сосредоточено не только на теме смерти, но и на новой для XУП в. теме личного чувства. Таким образом, функциональная роль, которую начинает выполнять духовная грамота в это время, отражает те общие сдвиги, которые происходят в культуре переходного периода.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Л.В.Титова

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРА ПОУЧЕНИЯ В XУП-XУШ вв.
("Беседа отца с сыном о женской злобе")

Рассматривая вопрос о трансформации жанра Поучения в XУП - XУШ вв., мы берем за основу памятник XУП в. "Беседа отца с сыном о женской злобе", и на фоне ранних отеческих преданий попытаемся выявить, какие жанровые изменения наблюдаются в Поучениях, созданных в XУП - XУШ вв.

Отеческие предания обычно открываются традиционным "зачалом", основная цель которого - привлечь внимание слушателя или читателя. Например, "Слово некоего отца к сыну своему" в Изборнике 1076 года: "Сыну мой и чадо, приклони ухо свое, послушай отца своего советующаго ти спасения..."; "Наказание и послание отца к сыну" Сильвестра (XУI в.): "Милое мое чадо, дорогое! Послушай отца своего наказание, родившего тя и воспитавшего тя в добре наказании и в заповедех господних...", и, наконец, в "Беседе": "Слыши, сыне мой, преклони ушеса свои, внуши словеса уст моих, да скажу ти..."

После столь краткого вступления, согласно традиционной структуре Поучения, в "Беседе" автор прежде всего цитирует библейские тексты по заданной теме, которые призваны иллюстрировать те или иные высказанные автором нравственные идеи. Затем в "Беседу" обильно вводятся меткие бытовые зарисовки, текст насыщен развернутыми сопоставлениями.

Стилистический строй "Беседы" соответствует стилистическому оформлению отеческих преданий.

Наблюдения над текстом "Беседы" привели нас к выводу о том, что внешне она не выходит за рамки средневекового жанра Поучения, ведущего свое начало с XI в. Но канон средневекового Поучения соблюдается далеко не во всем. "Беседа" написана в виде диалога, причем автором используется два типа диалога: вопросо-ответный и диалог-спор. В учительной литературе средневековья в основном используется "сократический" диалог. "Беседа" же начинается со спора. Сын спорит, тем самым нарушая средневековый этикет, с отцом. Следует отметить также, что при создании новых редакций "Беседы" наблюдается тенденция к укрупнению вводимых в Поучение повествовательных единиц (новеллы и повести). Пространная редакция (90-е

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

годы XVII в.) включает в состав уже 4 повести (палейный рассказ о Соломоне и 3 приклада "Римских деяний"), которые по объему едва ли не превышают всего Поучения. Вероятно, преобладание в "Беседе" повествовательных форм в дальнейшем позволило переписчикам назвать ее "Повестью о беседе" (см.: ЦГИАЛ, ф. 384, № 3410).

В XVII в. меняется отношение читателей и переписчиков к "Беседе", она все чаще воспринимается как чисто беллетристическое сочинение, о чем свидетельствует и ее литературное окружение в рукописных сборниках. В Поучениях XVII в. все чаще и чаще начинают решаться вопросы общегосударственной важности - вопросы воспитания, службы отечеству. В первой трети XVII в. Посошков пишет пространное "Завещание отеческое сыну", а В.Н.Татищев - свою знаменитую "Духовную", в рукописях появляются и анонимные Поучения с открытой публицистической направленностью.

В.Н.Алексеев

ДРЕВНЕРУССКАЯ МИНИАТЮРА И ПРОБЛЕМА ЛИТЕРАТУРНЫХ ЖАНРОВ В XVII в. ("История Сибирская" С.У.Ремезова)

Повествование в рукописи "Истории Сибирской" С.У.Ремезова, иллюстрированной 154 рисунками, ведется в двух взаимодополняющих друг друга планах - в собственно литературном и в графическом, иллюстративном. Сложность художественной структуры произведения в целом наиболее ярко проявляется при анализе системы контактов текста и изображения, при рассмотрении жанровых особенностей текста и рисунков.

Просмотренные нами лицевые рукописи XVII в. (жития, воинские и исторические повести, космографии, синодики) сопровождаются вполне оформившимися, мало варьируемыми циклами миниатюр, сохраняющими набор этикетных характеристик, близких по художественным принципам соответствующим этикетам литературных жанров. "История Сибирская", созданная в последнем двадцатилетии XVII в., - яркий пример памятника, в котором традиционные циклы разрушаются и создается новый цикл, являющийся своеобразным сплавом воинской, исторической, житийной повестей, летописи, космографии, "видений", "чудес" и т.д., пропущенных через призму "нового отношения писателя к жизни, историческим событиям и личности человека" (Дергачева-Скоп Е.И. Заметки о жанре "Истории Сибирской" С.У.Ремезова.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

– В кн.: Вопросы русской и советской литературы Сибири. Новосибирск: Наука, 1971, с. 70.) Рисунки рукописи отражают сложность жанровой структуры литературного текста и находятся в многообразных связях с ним. Прежде всего это сказывается на изображении центральных (положительного и отрицательного) героев.

С.У.Ремезов, ведущий мастер-иллюстратор (Алексеев В.Н. Рисунки "Истории Сибирской" С.У.Ремезова. (Проблемы атрибуции).–В кн.: Древнерусское искусство. Рукописная книга. Сб. 2. М.: Наука, 1974, с. 175–196.) и автор текста, создает единый художественный образ, складывающийся из двух взаимосвязанных систем – словесной и изобразительной. Воплотить образ Ермака – и канонизированного праведника, и народного героя, предводителя казачьего войска, бывшего "пресловущего вора" средствами агиографического стиля, стилей воинской и традиционной исторической повестей оказалось для писателя сложной задачей – многое из биографии героя не укладывалось в устоявшиеся нормы этих литературных жанров. Поэтому он привлекает фольклорные легенды, сказания, предания о Ермаке. А значительная часть повествования, создающая образ именно идеального героя, христианского мученика, переносится в изобразительную систему.

При создании образа отрицательного персонажа, Кучума, смысловая нагрузка между текстом и иллюстрацией распределяется иным образом. В тексте "Истории Сибирской" привычная этикетная ситуация, создаваемая в традиционных литературных жанрах использованием эпитетов (типа "злокозненный", "окаянный", "злочестивый"), заменяется характеристикой действия отрицательного персонажа –"пребываше беззаконно", "хруще скверно", "злобне тайно назираше". Древнерусское искусство не выработало стереотипа для изображения отрицательного героя – его характер выявлялся через действие, движение. Ремезов в литературном тексте использует именно этот прием древнерусского искусства. Таким образом, здесь наблюдается тот тип связи между текстом и рисунком, при котором текст зависит от способов изображения в иллюстрации.

Сложность жанровой структуры рисунков "Истории Сибирской" в значительной мере отражает неоднородность литературной конструкции произведения, которое нельзя отнести ни к одному из традиционных жанров. Повествование, ведущееся в двух планах – литератур-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ном и изобразительном, стремится вместить события во всей их полноте и многообразии. Это приводит к расширению и ломке традиционных жанровых рамок и в тексте, и в иллюстрациях.

Т.Н.Апсит

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ РУССКИХ "РЫЦАРСКИХ" РОМАНОВ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII в.

В основе версий ряда русских "Гисторий" лежат переводные галантные рыцарские романы "Повесть о Петре и Магилене" и "История о Париже и Вене". Под воздействием этих произведений на русской почве были созданы оригинальные "Повесть о российском кавалере Александре", "Повесть о французском шляхтиче Александре", "Повесть о Ефродите и Максионе" и другие.

Созданные по подобию западных, русские романы в то же время существенно отличались от них в силу специфически национального осмысления жанра. Одно из главных отличий состоит в неодинаковой расстановке акцентов внимания читателя. Если в западных памятниках оно сосредоточено на любовной истории и сопутствующих ей внешних перипетиях, то в русских, где любовная линия также является одной из основных, особо важны способы достижения героем поставленной перед ним задачи. В центре повествования западных романов стоит героиня, всегда более знатного, чем герой, происхождения, в русских на первый план выдвигается герой. Принцип социального неравенства влюбленных соблюдается лишь на первом этапе создания произведения.

Для западных романов обязательна "школа рыцарства", в русских проблема воспитания стоит также лишь на начальном этапе, позднее оно в лучшем случае просто оговаривается. Для традиционного рыцаря характерны высокие моральные качества, ложь допускается только по отношению к врагу, а в русских первоначальное благородство героя сменяется индифферентностью по отношению к другу-антагонисту, в характере героя могут совмещаться крайне противоречивые черты. Традиционные герои галантных романов всегда сохраняют верность друг другу, русские "рыцари"конца 20-30-х гг.XVIII в могут быть и непостоянны в любви. Активный участник действия западных романов - благородный друг, его поступки всегда имеют четкую цель; в русских романах друг первоначально является лишь сви

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

детелем событий, позднее становится их участником. Действия его непоследовательны, характер противоречивый; в середине века возможен вариант "друг-помощник".

Схема основного сюжета в западном романе, как правило, двухчастна, в русских появляется трехчастная. Недопустим для западного галантного романа и трагический финал, возможный в русских "Гистериях".

Эти и другие различия доказывают, что жанр галантного "рыцарского" романа оказывается не искусственно перенесенным на русскую почву, а претерпевает трансформацию в зависимости от иного читательского восприятия и осмысления. Установление их особенностей поможет, по выражению В.Д.Кузьминой, "раскрыть национальную специфику содержания и стиля, сближающую переводное произведение с оригинальной литературой" (Проблемы изучения переводной литературы. - ТОДРЛ, т. XУШ. М.- Л., 1962, с. 17).

И.А.Гузнер

К РЕКОНСТРУКЦИИ БИБЛИОТЕК XУШ в.
(Библиотека В.Н.Татищева)

В последние годы широкое распространение как в отечественном, так и в зарубежном литературоведении и книговедении получил метод реконструкции личных библиотек XУШ в. Сделаны попытки реконструировать книжные собрания Петра I, Феофила Кролика, Я.В. Брюса, А.Д.Меншикова, М.В.Ломоносова и др. Конечным результатом подобных исследований непременно становятся новые материалы к истории русской культуры и литературы.

Наиболее значительным книжным собранием первой половины XУШ в. была библиотека непременного члена первого литературно-политического кружка 30-х гг. XУШ в. - "Ученой дружины" В.Н.Татищева. В 1737 г. всю свою библиотеку, "состоящую более 1000 книг", он оставил, в соответствии со своей просветительской программой, "для пользы" школ Екатеринбурга.

Отдельные издания (около 120) из этого собрания с вензелем "ВТ" действительно были обнаружены уральскими краеведами; некоторые из них хранятся ныне в фондах Свердловского государственного краеведческого музея. Выявить же издания библиотеки Татище-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ва, не имеющие владельческих помет, представлялось невозможным: только во второй половине XVШ в. горнозаводская библиотека дважды делилась своими богатейшими фондами с библиотеками Колывано-Воскресенских горных заводов на Алтае и Петербургского горного училища. Кроме того, до середины 60-х гг. она регулярно пополнялась.

Новые данные о библиотеке были получены из обнаруженного нами Каталога книг, переданных В.Н.Татищевым Екатеринбургу (Вопросы истории книжной культуры. Новосибирск, 1975, с. 31; ЦГАДА, ф. 199, оп.2, ед.хр.411, д. 17). Каталог позволяет дать анализ библиотеки и литературных интересов Татищева в 20-30-е гг. XVШ в., в начальный период работы над "Историей Российской" и формирования его концепции "всемирного умопросвясчения". Человек своего времени, воспитанний на идеях и примере Петра I, В.Н.Татищев приобретал для своих библиотек книги, руководствуясь высоким понятием "пользы" и дидактическим их назначением. Считая библиотеки серьезной основой полезной деятельности для государства, В.Н.Татищев не ограничивал их рамки, придавая им характер универсальный.

Поскольку библиотека должна была выполнять роль центра просвещения, В.Н.Татищев организовал для нее переводческую работу. Большая часть переводов по заказу В.Н.Татищева на Урале была сделана учителем Екатеринбургской латинской школы К.А.Кондратовичем, известным впоследствии переводчиком с латинского Российской Академии наук. Сохранившаяся часть библиотеки В.Н.Татищева дает материал для восстановления принципов работы К.А.Кондратовича над переводами(см., например, его многочисленные пометы на издании исторического труда Мартина Кромера "О происхождении деяний поляков"). Рукописи переводов К.А.Кондратовича направлялись В.Н.Татищевым в Академию наук и горнозаводскую библиотеку Екатеринбурга. В.Н.Татищев придавал работам К.А.Кондратовича, несомненно, большое значение, однако в обстановке второй половины 30 - 50-х гг. XVШ в. в Российской Академии его переводы оказались под спудом. Некоторые из них были напечатаны лишь в конце 60-х гг. XVШ в. (Сводный каталог, т.I, № 363, 368 и др.), другие так и не увидели света. Но переданные в библиотеки, они, благодаря В.Н.Татищеву, оказались введенными в систему просвещения России первой половины XVШ столетия.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Сопоставление Каталога с описью Екатеринбургской библиотеки 1788 г., сохранившейся в Пермском государственном архиве, позволяет выделить ту часть библиотеки В.Н.Татищева, которая осталась на Урале и, по определению Д.Н.Мамина-Сибиряка, выполнила здесь свою "просветительную миссию".

Е.И.Дергачева-Скоп

К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРА КРАТКИХ ПОВЕСТЕЙ О ПОХОДЕ ЕРМАКА В СИБИРЬ ("Кунгурский летописец")

"Кунгурский летописец" - одна из самых ярких в художественном отношении летописно-исторических повестей о походе Ермака в Сибирь, имеющих фольклорную основу. Дошедшая до настоящего времени в единственном списке (в составе Ремезовской летописи), не целиком, а во фрагментах, эта повесть (или летопись?) представляет для литературоведческого анализа несомненную трудность.

Специальным изучением жанра "Кунгурского летописца" исследователи не занимались. Жанровая специфика "Кунгурского летописца" определялась ими в связи с его демократической основой, историческим содержанием, с той ролью, которую он сыграл в становлении разрабатываемой в литературе XVII в. проблемы присоединения Сибири к России. Одновременно исследователями описывалась яркая фольклорная форма "Кунгурского летописца", констатацией которой подчас подменялось определение жанра.

Основой для осмысления жанра памятника древнерусской литературы, сохранившегося в одном списке, служит, как правило, стилистический анализ. Однако, как представляется, некоторые из памятников, дошедшие в одном списке (не авторском), в самих себе содержат отзвуки всех этапов, которые проходит литературное произведение в своем "движении по эпохам", в своем бытовании в разных социальных группах.

В "памяти текста" хранится литературная история памятника, столь важная для понимания всякого средневекового произведения, для определения его жанра.

"Кунгурский летописец" - типичный пример такого произведения. Он относится к демократической литературе Сибири; его редакторы не были интеллектуалами-книжниками и проводили обработку

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital:lib.tsu.ru

предшествующего текста без особой последовательности. Он обрабатывался в первой половине XVII в. и дошел в списке (в отрывках) 1703 г. в одном блоке с "Историей Сибирской" С.У.Ремезова, с рисунками последнего.

Кодикологический анализ "Истории Сибирской", анализ текста вычлененного из нее "Кунгурского летописца" позволяют увидеть три практически самостоятельных фрагмента: 1) статьи - литературные параллели к походу Ермака, сделанные по образцу так называемой "хронографической" части Ремезовской летописи; эта подборка выполнена книжником профессионально; 2)"устную летопись" - бесхитростный рассказ Богдана Брязги; 3) "сказку", созданную в канцелярии Строгановых с целью объяснения их политики в отношении к Ермаку и сибирской проблеме. Предположение реального существования этих фрагментов на каких-то этапах независимо друг от друга и объединение их на последующих корректируется извне (Икосов, Крижанич, Ремезов).

Преимущественное внимание исследователей к тому или иному фрагменту "Кунгурского летописца" определило наличие полярных точек зрения на жанр памятника: "казачье написание", составленное казаками-участниками похода Ермака (С.В.Бахрушин и др.), летописец, созданный в канцелярии Строгановых (В.И.Сергеев), переработка кем-то из Ремезовых летописных фрагментов в статьи, изложенные "языком не литературным (языком летописи), а в большей части народным" (А.И.Андреев).

Однако внимательный анализ памятника, в котором "память текста" подсказывает, как шла его литературная обработка, позволяет гипотетически выделить разные этапы, увидеть ряд протографов и "истоковый" архетипный текст, примирив точки зрения.

Такой подход к"Кунгурскому летописцу" дает возможность более точно оценить его не только как литературное произведение, но и как исторический источник, имеющий разную степень достоверности для разных этапов бытования текста.

"Кунгурский летописец" - лишь материал для начального этапа обработки тезиса: литературная история памятника может быть прочитана в "памяти текста".

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Н.А.Каргаполов

ИГРОВОЕ НАЧАЛО КАК ОДНА ИЗ ОСОБЕННОСТЕЙ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА МОЛОДОГО КРЫЛОВА (На материале "Почты духов")

Восприняв в юности гуманистические идеи просветительской философии и ознакомившись с их художественным выражением в литературе западноевропейского и русского классицизма, молодой Крылов вскоре осознал несоответствие идеалов просвещения реальной жизни, недостаточность рационалистической поэтики классицизма для отражения многообразия действительности и её конфликтов. (И после исследования М.В.Разумовской мы продолжаем считать "Почту духов" И.А.Крылова произведением одного автора, слившим и подчинившим единой идейно-художественной задаче как оригинальный, так и переводный- из д'Аржана- материал).

В журнале "Почта духов" он столкнул гуманные нормы просветительского рационализма с отнюдь неразумной, скорее абсурдной с точки зрения этих норм и здравого смысла действительностью.

Для раскрытия указанной оппозиции, основной в произведении, Крылов умело использовал игровое начало. Это выразилось прежде всего в условиях, заключенных между волшебником Маликульмульком и автором, ставшим секретарем волшебника и издателем его переписки с духами. Суть условий игровая - безоговорочное принятие идеальной шкалы ценностей, в корне отличной от той, которая считалась общепризнанной в реальном мире.

Описания столкновений двух различных взглядов на жизнь и её ценности составляют содержание писем духов к волшебнику. Сущность духов, дающая им возможность быстрого передвижения и перевоплощения (вплоть до способности быть невидимыми), снимает проблему преодоления пространства и выбора места действия. Вездесущие духи видят то, что внешне скрывается и тщательно маскируется. В результате мир предстает перед нами (и читателями) как "огромный театр... на котором действующие лица всякого состояния: и цари, и придворные, и штатские, и военные, и пастухи, и крестьяне играют различные роли".

В такой интерпретации мира можно видеть отголосок барочного влияния на молодого Крылова. Игровая установка некоторых писем (например, IX) проявляется в маскарадности изображаемых событий, но "сии маскарады есть картинка света, представленная в малом виде" (I,63).

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Переписку пронизывает мысль о бездуховности людей "большого света", превращении их даже в неодушевленные предметы. Мир начинает казаться театром марионеток, дергаемых за веревочки. Крылов пытается понять механизм "игры" людей-кукол, называет некоторые её "пружины" ("светская благопристойность, щекотливая честь, обряды и люди" - I,26I), но глубоких социально-экономических причин не видит. Однако заслуга его в том, что в удачно найденном игровом аспекте своего первого крупного прозаического произведения он блестяще проявил гений писателя-сатирика в создании карнавала отвратительных "страшилищ", в умении сорвать с них маски и беспощадно их осмеять.

В сложной картине переплетения литературных направлений, характерной для конца XУШ века, молодой художник настойчиво искал дорогу к реализму. А из идейного кризиса, в котором он оказался, сумел выйти на позиции мудреца, выражающего в своих баснях мировоззрение народа.

М.А.Березняк

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДЕТАЛЬ И ЕЁ ФУНКЦИИ В ЖАНРЕ ПУТЕВЫХ ЗАМЕТОК

"Путевые заметки" представляют собой художественно-документальный жанр, сформировавшийся в западноевропейской литературе на рубеже XУП-XУШ веков как результат массового увлечения путешествиями. В форме отчетов о превратностях жизни мореходца написаны, например, "Приключения Робинзона Крузо" Д.Дефо.

В России зарождение жанра путевых заметок прослеживается со второй половины XУШ века. Характерные для документалистики черты присущи "Путешествию из Петербурга в Москву" А.Н.Радищева, "Письмам русского путешественника" Н.М.Карамзина. Этим книгам свойственна точность воспроизведения особенностей русской жизни, соединенная с яркой эмоциональностью повествования, открытостью оценок.

В путевых заметках художественно преломляется факт, реальный или вымышленный, но претендующий на достоверность, "документальность". Однако документ, в соответствии со своим назначением, отражает действительность односторонне, "плоско", в то время как писатель стремится к наглядности, "объемности" изображения. "Волшебство подлинности" (В.Катаев) состоит в пробуждении у читателя активного конкретно-чувственного представления об описываемом - об-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

раза, необходимым атрибутом которого является предметность, воссоздаваемая с помощью деталей описания.

Многие исследователи считают необходимым отличать художественную деталь, несущую значительную смысловую нагрузку, от описательной подробности повествования. Однако граница между этими феноменами строго не обозначена. Р.Д.Цивин утверждает, что простая подробность одномоментна, в отличие от детали, являющейся специфическим средством обобщения. Но подробность, как и деталь, может называть стабильные черты обозначаемого. При неоднократном упоминании как детали, так и на первый взгляд незначительной подробности последняя может обогащаться дополнительным смыслом на основе контекстуальных ассоциаций и достичь самой высокой ступени обобщения, превратившись в символ. Очевидно, что указанные признаки не могут отграничить деталь от подробности.

Поэтому предлагается не противопоставлять описательную подробность детали, а рассматривать их иерархически: как частное и общее. Подробность в таком случае выступает в качестве разновидности детали. Фиксация наблюдений в путевых заметках происходит при помощи к о н с т а т и р у ю щ и х деталей, которые воспроизводят конкретность особенностей объекта, соблюдая нарочито бесстрастную, "документальную" тональность изложения, и тем самым способствуют созданию эффекта достоверности повествования. В контексте такие детали могут приобретать силу оценочности. В "Письмах русского путешественника" Н.М.Карамзина простое накапливание деталей, положительно характеризующих событие или персонаж, вызывает симпатию к последнему. Констатация А.Н.Радищевым объективных деталей, подчеркивающих преданность и самоотверженность выставленных на продажу слуг, усугубляет возмущение бесчеловечной торговлей крепостными. Таким образом, констатирующие детали (подробности) соотносимы с теми "бесконечно малыми моментами", благодаря которым, по словам Л.Н.Толстого, достигается эмоциональное заражение читателя.

В плане содержания основной функцией констатирующих деталей является создание эффекта достоверности. Сообщая многообразные черты описываемого явления, они сближают произведение искусства с документом. Но в художественной прозе подробности-факты преображаются в образы, обогащенные дополнительным смыслом, вызывающие сложные ассоциации. Поэтому констатирующие детали в плане выражения жанра путевых заметок функционируют как связующее звено между документализмом и художественностью.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Э.М.Жилякова

О НОВЕЛЛИСТИЧЕСКОЙ ПРИРОДЕ "ПОВЕСТЕЙ БЕЛКИНА"
(Пушкин и В.Скотт)

В истории изучения новеллистической природы "Повестей Белкина" широко освещена традиция, связывающая Пушкина с В.Скоттом - романистом. Работы советских исследователей раскрыли сложный процесс пушкинского восприятия В.Скотта, где усвоение манеры объективного повествования сочеталось с пересмотром романтических принципов на пути к реализму. В основательно изученной линии Пушкин-В. Скотт есть, однако, звено, исследование которого позволило бы несколько скорректировать представление об этой связи. Речь идет о "Letters on demonology and witchcraft" ("Письма о демонологии и колдовстве"), опубликованных В.Скоттом в 1830 г.

"Письма о демонологии и колдовстве" знакомили русского читателя с В.Скоттом-новеллистом. Книга представляет собой своеобразный сборник народных поверий, легенд, рассказов, анекдотов о бесах и колдовстве. Почерпнутые из разнообразных источников, они скомпонованы в 10 писем и прокомментированы В.Скоттом. В письмах автор рассуждает о природе "чудесного"; воедино сплетаются философия, рассуждения об истории, общественной жизни разных стран, эстетические заключения о характере "чудесного" в художественном произведении. Объективный тон историка и философа переплетается с мягким юмором, иронией; письма проникнуты сочувствием к жертвам фанатического невежества. Особый интерес представляют новеллистически изложенные отдельно короткие рассказы, отмеченные смешением реального и фантастического, анекдотичным разрешением "чудесного" в обыденное.

Читал ли Пушкин "Письма о демонологии и колдовстве" до болдинской осени 1830 года?

Русские газеты и журналы в июле 1830 года поместили объявления о выходе в "непродолжительном времени" нового сочинения В. Скотта; в октябре "Московский Телеграф" печатал уже отрывки в переводе. Можно предположить, что Пушкин, так живо интересовавшийся В. Скоттом, сделавший в 1830 году набросок "Шумит кустарник" по мотивам "Девы озера"; писавший о В.Скотте в статьях: "История русского народа, соч. Николая Полевого" ("Лит.газ.", 1830, № 4), "Юрий Милославский, или Русские в 1612 году" ("Лит.газ.", 1830, № 5), "Англия есть отечество карикатуры пародии" ("Лит.газ.", 1830, № 12), - вряд ли пропустил эти известия и саму книгу. В библиотеке В.А.Жуковского, хранящейся в НБ Томского университета, сохранился экземпляр

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

"Letters on demonology and witchcraft", London, 1830 года с пометами Жуковского, что является косвенным свидетельством интереса к этой книге людей пушкинского круга. Наконец, Д.П.Якубович называет шестое письмо этой книги среди возможных источников образа Агриппы, упомянутого в статье об "Юрии Милославском".

Болдинская осень 1830 года открывается "Бесами" (7 сентября). Вторая часть стихотворения, написанная именно в Болдине, вносит юмористический элемент ("шалость") в драматическую тональность "Бесов". "Шалость", так четко обозначившаяся в черновиках "Бесов", широко расплескалась в "Сказке о попе и его работнике Балде" (13 сентября). Между ними был написан "Гробовщик" (9 сентября), в котором Пушкин новаторски демонстрировал эстетику в прозе: краткость, "странные сближения" реального и фантастического, прозы и поэзии.

Таким образом, В.Скотт еще в рамках романтизма вплотную подходил и готовил открытия, осуществленные Пушкиным в русской прозе. Сравнение и соотношение этого материала позволит уточнить процесс жанрового движения не только внутри одного метода, но на уровне взаимодействия художественных систем романтизма и реализма.

Е.А.Сурков

"СТАНЦИОННЫЙ СМОТРИТЕЛЬ" А.С.ПУШКИНА" (Поэтика сюжета и характера)

Исследователями не раз отмечалось, что сюжет повести построен на "несовпадении жизненной истории во всей её человеческой конкретности с любой общей схемой, с любым типическим положением" (С.Г.Бочаров). Имеется в виду притча о блудном сыне. В общем это верно, но необходимо внести ряд коррективов. В повести "работает" не одна притча, есть знаки, отсылающие читателя к другой притче и легенде-притче о заблудшей овечке и легенде о Самсоне. Далее, сюжет повести связан с притчей о блудном сыне не только отношениями контраста и взаимоотрицания. Архетипическая сюжетная схема притчи о блудном сыне лежит в основе сюжета повести Пушкина. Художественно-идеологическая значимость включенности этой схемы в сюжет "Станционного смотрителя" велика. Жизнь героя не только контрастирует с притчей о блудном сыне, но и проверяется ею. Соотнесенность сюжета повести с притчами и легендой активно формирует сюжет произведения, определяясь авторской игрой сюжетом и стилями повести. (Вспомним читательскую реакцию Баратынского). Содержание повести

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

раскрывает ч г двух взаимовосполняющих и взаимопроверяющих сюжетных плоскостях. Трёхчастность архетипической сюжетной схемы определяет и композицию сюжета "Станционного смотрителя". В повести это выражается . троекратном посещении рассказчиком дома смотрителя, каждое из которых - это новая фаза в развитии сюжета повести. В "Станционном смотрителе" Пушкин открыл " в русской действительности "маленького человека". Но само понимание и оценка "маленького человека" у Пушкина неоднозначно. Герой игнорирует многообразие жизни, загоняет ее в "вечные рамки" притч, обедняя при этом изначальное содержание. Ориентируясь в своем поведении и отношении к жизни на притчи, герой идеологически им не соответствует, поскольку лишает их внутренней человечности. Мир и человек раз и навсегда либо осуждены, либо оправданы. Третьего не дано. В то время как притча и её герой построены на ожидании этого третьего. Мир и человек никогда не осуждаются окончательно, у них всегда есть возможность внезапного изменения, преображения, это есть специфическая фо ма гуманности притчи.

Поведение человека притчи определяется свободной необходи - мостью. Поведение же героя повести Пушкина определяется лишь необходимостью. Утеряна внутренняя свобода поступка, остается голос следования схеме. Поэтому соотнесенность сюжета повести с притчами придает истории смотрителя не только общефилософское значение, но и проверяет её на человечность. Соотнесенность сюжета повести с притчами осложнена со-противопоставлением общечеловеческого и национально-исторического. Это касается как "немецкого" понимания притчи о блудном сыне, так и "русской" повести о дочери смотрителя. В отношении Вырина к притче, как и в её "немецком" понимании, стираются грани между национальным и общечеловеческим. Одно подменяется другим. Мир оказывается лишен "движения жизни", он становится по-немецки однолинеен. В "Станционном смотрителе", как и в "Пиковой даме" именно однонаправленность сознания героя приводит к гибели его.

Общечеловеческая отцовская любовь Вырина наполняется ее национально-конкретным проявлением, типологически взаимосвязанным с материнской любовью г-жи Простаковой к Митрофану в "Недоросле" Фонвизина. Не даром перед "Повестями Белкина" стоит эпиграф из "Недоросля".

Своеобразие сюжета повести и типа героя ведет и к жанровому своеобразию произведения. Новелла и притча являются жанрообразующими началами "Станционного смотрителя" Пушкина.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

В.И.Тюпа

АНЕКДОТ И ПРИТЧА КАК ЖАНРОВЫЕ ИСТОКИ "ПОВЕСТЕЙ БЕЛКИНА"

При всей противоположности своих внеэстетических функций (занимательность -назидательность) анекдот и притча имеют ряд общих черт. Эти жанровые образования возникают как "спутники" фундаментальных контекстов духовной культуры: для притчи это мифологическое предание, для анекдота - публичная историография. Общими для них являются также компактность сюжета, лаконичная строгость композиции, неразвернутость описаний, краткость и точность словесного выражения, что, как известно, присуще и стилю пушкинской прозы. В пределе своем притча и анекдот могут "свертываться", редуцируясь до единичного высказывания: первая - до пословичного афоризма (ср.: "сегодня в атласе да бархате, а завтра метут улицу вместе с голью кабацкою"), второй - до остроты (ср.: "знать, у тебя, брат, рука не подымается на бутылку"). Но именно это сближение и позволяет выявить одно из наиболее существенных различий: слово притчи-авторитарное, слово анекдота - самобытное, индивидуальное, курьезное. Отношение этих двух жанров к порождающим их фундаментальным контекстам столь же противоположно: притча заимствует из самой сердцевины предания типовые, ритуально-традиционные ситуации (в основе Притчи о блудном сыне, например, отчетливо различим ритуально-мифологический комплекс инициации), тогда как анекдот осваивает уникальные, исторически периферийные ситуации частной жизни, опускаемые официальной историографией. Герой анекдота - объект эстетического (комедийного по преимуществу) наблюдения, граничащего с "подглядыванием"; отсюда внимание к житейскому "фону", обеспечивающему снижение персонажа. Герой притчи - "субъект этического выбора" (С.С.Аверинцев), совершая который, личность приобщается к тому или иному "архетипу" человеческого поведения, чем достигается возвышение персонажа. В то же время герой притчи, подобно герою эпопеи, практически не свободен в своем выборе: "неправильный" выбор поставит его вне замкнутого аллегорического пространства-времени притчевого сюжета, сюжета Судьбы. Напротив, в игровом сюжете анекдота, сопрягающем "большое" время-пространство бытия истории с "малым" временем-пространством интимного быта (ср.: "Кто из тогдашних офицеров не сознается, что русской женщине обязан он был лучшей, драгоценнейшей наградою?"), художественная картина мира разомкнута, она делает героя инициативным партнером в игре Случая.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

В конечном счете содержательность жанровой формы притчи – в авторитарной картине жизни как исконного и неизменного миропорядка; содержательность же жанровой формы анекдота – в волюнтаристической и релятивной картине жизни как арены столкновения субъективных воль и самоопределений.

В "Повестях Белкина" поэтика притчи и поэтика анекдота сложно и многообразно взаимодействуют. Так,в "Метели" герой притчи (Владимир,развивающий план побега и возвращения по сюжетной схеме "блудных детей") становится героем анекдота (разговор с крестьянином в отдаленной деревушке),а герой анекдота о случайном венчании (Бурмин) – героем притчи о встрече суженых. "Повести Белкина" осуществляют контаминацию жанров:притчевые герои (Сильвио,Самсон Вырин) сталкиваются лицом к лицу с типичными героями анекдота (граф,ротмистр Минский) в пределах одной "истории"; герои "Гробовщика" и "Барышни-крестьянки" существуют как бы одновременно в двух художественных измерениях – сквозь анекдотичность этих сюжетов отчетливо проступает притчевая символика.Это взаимодействие и взаимопроникновение рождает принципиально новое единство: реалистическое художественное целое романного типа,снимающее полярность охарактеризованных жанровых форм в развертываемой картине мира как жизнестановления.

В.С.Белкинд

ОТ "АРАПА ПЕТРА ВЕЛИКОГО" К "КАПИТАНСКОЙ ДОЧКЕ"
(Эволюция жанра)

В XIX веке роман,став "эпопеей нашего времени",делается ведущим жанром западной и русской литератур. Роман расширяет возможности анализа человека по отношению к общественной жизни,синтезирует эпическое повествование и лирическую субъективность.Формируется теория романа. Пушкин предлагает свое понимание специфики этого жанра: "В наше время под словом роман разумеем историческую эпоху на вымышленном повествовании".

Теория классицизма относила роман к низким жанрам. В прозе сентименталистов ведущее место занимала эпистолярная форма,путешествия,циклы повестей.

Начало русского исторического романа связано с драматическими итогами наполеоновской эпохи,с войной 1812 года и декабризмом. Пушкинский историзм,уже сформировавшийся в поэзии (романтические поэмы,главы романа "Евгений Онегин") и драматургии ("Борис Году-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

нов"), получает дальнейшее развитие в универсальном историческом романе. Концепция Пушкина - романиста основана на понимании того, что настоящее всегда помнит опыт прошлого и предвидит будущее. Исторические деятели показаны "домашним образом" в живой индивидуальности.

В 1827-1828 гг., с увлечением работая над романом"Арап Петра Великого", он создает новый тип романа,сюжет которого основан на истории отношений прадеда поэта Ибрагима Ганнибала и Петра I. Злободневность и актуальность петровской темы определялась спорами о личности Петра,различными оценками смысла и значения его реформ. Пушкин пытался обратить внимание нового царя на те черты Петра,которым в плане "семейного сходства" следует подражать.

Исторический колорит русской и французской жизни достигается широким привлечением имен,проникновением в психологию людей того времени,точным описанием французской и русской культуры.

Незавершенность романа Пушкина имеет программный характер. Основной сюжет (отношения Петра и Ибрагима) исчерпан. И нет необходимости прибегать к традиционным развязкам.

Работая над историческими документами,Пушкин одновременно создает художественные тексты ("Арап Петра Великого", "Капитанская дочка") и исторические исследования ("История Петра" и "История пугачевского бунта").

В "Арапе Петра Великого" Пушкин выступает как государственник. Ибрагим-частное лицо,пассивен и во всем подчиняется Петру, воплощающему государственное начало.

Историческое календарное время,широкое пространство,включающее Францию и Россию,создают эпический мир романа.

"Капитанская дочка" расширяет возможности жанра исторического романа: история Гринева сопряжена с пугачевщиной на более высоком уровне,его частная жизнь детерминирована историей народа. Он активен и берет на себя ответственность за свои поступки.

Пушкин находит новую форму свободного повествования.Семейная хроника,написанная в старости человеком,близким к литературе,включает в себя и голос молодого героя и точку зрения на события вездесущего автора.

Два исторических романа Пушкина тесно соприкасаются.Петр и Пугачев - государственное и стихийное народное начало - не только антагонисты. Они поэтические лица русской истории,разные грани национального характера,две возможные формы живого исторического организма. Удивительное сходство их поступков и поведения - не случайная внешняя аналогия,а отражение существенных особенностей

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

национального типа.

А.А.Слюсарь

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ РОМАНА А.С.ПУШКИНА "КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА"

В жанровом содержании и в жанровой форме "Капитанской дочки" существенная роль принадлежит исследованному Ю.М.Лотманом принципу противоречии. Он проявляется на разных уровнях, образуя на каждом из них свое "силовое поле".

Сталкиваются традиции волшебной сказки и притчи о блудном сыне. И.П.Смирнов, рассматривая сказку как один из архетипов романа, показывает, что в основе "Капитанской дочки" - сказочная структура: встреча Гринёва с "дарителем" Пугачевым, борьба с "антагонистом" Швабриным и т.д. (История жанров в русской литературе X-XVII вв., 1972). Если сказка "... сохранила... следы... обряда посвящения юношества..." в первобытном обществе (В.Я.Пропп. Исторические корни волшебной сказки, 1946, с.41), то притча о блудном сыне идеализирует, подобно идиллии, патриархальный уклад, и в ней, в противовес сказке, осуждается уход героя в большой мир. Сочетание традиций сказки и притчи способствует двойному освещению персонажей. Едва оставив дом, Гринёв напивается, проигрывает деньги отдаёт бродяге заячий тулупчик, дерется на поединке... Но каждое из этих падений является испытанием, в котором каждый раз обнаруживается его "добродетель", за которую Пугачев подарит ему жизнь.

Не менее важное место в структуре романа принадлежит сказке - притче об орле, алчущем живой крови, и вороне, довольствующейся мертвечиной. На этом контрасте строятся образы Пугачева и Екатерины II: дорожного, встреченного Гринёвым во время бурана в степи, и дамы, которую Маша Миронова видит сидящей на скамейке у памятника графу Румянцеву. Параболичность ведёт к развитию вневременного аспекта, а между тем "Капитанская дочка" - исторический роман, в котором воссоздается определенная эпоха. Но в художественном произведении истина об эпохе - лишь часть правды о человеке. Пугачевщина является темой монографии "История Пугачёва". В "Капитанской дочке" изображение крестьянской войны позволяет раскрыть характер отношений между дворянством и народом, сущность этих социальных сил и их соотношение. Герой романа убежден в своем сословном и культурном превосходстве над неграмотным казаком, став-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ним народным вождём, но сознаёт зависимость от него, невольно подчиняется его духовной силе и признает его своим благодетелем.

Учительность пушкинского романа проявляется не только в параболичности. Он насыщен пословицами. Отдавая Зурину проигранные сто рублей, Гринёв реализует в своём поступке известную пословицу. Но для него один друг дороже ста рублей... Пословица служит и эпиграфом к роману. Но Гринёв не только сохраняет честь. Пафос романа не исчерпывается назидательностью, главное в нём - исследовательская направленность. Отсюда - сложность жанрового содержания. Исторический роман - это биография не только нации. Он отражает существенный момент в становлении личности: её встречу с историей. В литературоведении отмечалось, что участие в исторических событиях позволяет Гринёву обрести внутреннюю свободу. Принадлежность к дворянской среде обусловливает его поведение, но не перестаёт укладываться в нормы этой среды: он сражается против Пугачёва и дружит с ним.

Специфичное для романа противоречие между сущностью человека и историческими формами его жизни, неразрешимое в обществе, основанном на социальном неравенстве, не исчерпывает полностью жанровое содержание "Капитанской дочки". В нём получает развитие тот элемент, который становится ведущим в "Тарасе Бульбе" Н.В.Гоголя: эпопейность. А.С.Пушкин отображает народное движение. Так возникает контраст между поэтичностью народа и прозаичностью воссоздаваемого "состояния мира". Отображение стихийности народного движения и, следовательно, обречённости его сообщает произведению трагизм.

А.С.Пушкин называл "Капитанскую дочку" романом, В.Г.Белинский - повестью. Мнения советских литературоведов на этот счёт разошлись. Присущая роману полнота в охвате действительности проявляется в "Капитанской дочке" в сочетании бытового и исторического в характерах и поведении персонажей. Отсюда - две линии: бытовая и историческая, Маши Мироновой и Пугачёва. Это сказывается и на композиции: произведение написано в форме автобиографии героя, которая перерастает в мемуарную форму. Свойственная мемуарам фрагментарность - одно из средств, позволяющее сообщить отображению новеллистическую сжатость. Столкновение романной полноты и новеллистической сжатости - проявление принципа противоречия в жанровой форме "Капитанской дочки".

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

А.Э.Еремеев

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ "ЗАПИСОК ОДНОГО МОЛОДОГО ЧЕЛОВЕКА" А.И.ГЕРЦЕНА

Русская повесть и роман 1830-х годов не были продолжением старой нравоописательной, дидактической или авантюрной прозы. Новый русский роман "надо было ... собирать в виде повестей и очерков, так или иначе между собою сцепленных" (Эйхенбаум). Именно прозаический цикл в этом отношении стал благодатной почвой для многостороннего изображения личности. Став своеобразной лабораторией поисков, циклическая организация соединила в себе и социальный диспут, и философские сентенции, и вместе с тем способствовала организации художественного целого.

Трудную задачу поисков "форм времени" (Белинский) в этот период решал для себя Герцен. Писатель стремился к объединению различных эпизодов и сцен не хронологически, а организуя с помощью взаимоотношения разных субъектов рассказа с своеобразным сознанием и социальным обликом. Для "Записок..." в том виде, в каком они нам известны, характерны внешняя композиционная фрагментарность и свободная ассоциативная связь.

Именно философский прозаический цикл послужил молодому писателю той "жанровой лабораторией", где трагический конфликт между высокими гражданскими устремлениями героя и невозможностью общественно полезной деятельности нашел свое воплощение.

"Записки..." - это цикл "отдельных статей, писем Tutti frutti ..." (Герцен), собранных вокруг одного героя, который одновременно является повествователем. Герцен располагает очерки в особой последовательности, которая мотивируется эволюцией сознания героя-повествователя. Как и Одоевский в "Русских ночах", Герцен наметил установку на незавершенность, принципиальную фрагментарность, видя в отрывочности "Записок..." всеобщую взаимосвязанность явлений и фактов бытия. Оставляя конец повести принципиально незавершенным, писатель заставляет читателя самому включиться в активное решение вопроса "что делать?" "Записки..." дают представление о целостности мира, являются "отражением истории в человеке". Авторская целеустремленность становится силой, организующей как философское, так и лирическое начала, которые, синтезируясь в творческой лаборатории Герцена, давали оригинальный образец философской прозы.

"Записки..." - первое в русской литературе произведение,

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

идейным и сюжетным центром которого является динамика становления и развития человеческого сознания поколения 30-х годов. В творчестве Герцена, что уже свойственно "натуральной школе", реализуется новая ступень русского художественного развития, на которой осуществляется синтез субъективного внутреннего мира души с объективной средой. Герцен перестраивает свою прозу таким образом, чтобы философия жизни, бытия пришла на смену философии личности, философии идеи, как это было у любомудров. Процесс становления личности, тяжкий путь познания Герцен неразрывно связывает с бытом. Бытие и быт, философская идея и жизненное поведение как бы уравниваются в правах. Факт личной жизни, поданный в философско-психологическом ключе, анализирующая, рефлектирующая мысль повествователя возводит индивидуальное к общему, что даёт право читателю осмыслить факт личной жизни как проявление общесоциальной обусловленности.

Как Лермонтов в "Герое нашего времени", так и Герцен в "Записках..." делают предметом художественного анализа время и "одного" из тех, кого породило это время, но один писал "историю души", другой "отражение истории в человеке". Осуществлялась эта работа у обоих писателей через цикл, т.е. такое художественное целое, отдельные части которого при всей своей относительной самостоятельности связаны особыми ассоциативными связями, взаимоотражаются друг в друге, создавая единство художественного содержания.

Л.И.Решетова

ОСОБЕННОСТИ СЛОВЕСНОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ В РУССКОМ РОМАНЕ 30-х гг. XIX в./"Княгиня Лиговская" М.Ю.Лермонтова/

С неоднозначной позицией повествователя в романе "Княгиня Лиговская" связано обращение Лермонтова к таким разным повествовательным формам, как описание, собственно повествование, изображение. Первые две восходят к "незакрепленной" позиции рассказчика; условием последней, напротив, является определенность точки зрения повествователя в пространстве и времени, благодаря чему он становится очевидцем, воспринимающим происходящее "здесь" и "сейчас".

Изображение как особая повествовательная форма окончательно оформляется в русской прозе в 30-е годы XIX столетия, когда интерес к событиям постепенно сменяется вниманием к обыденному и

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

каждодневному, и возникает необходимость представить поведение человека в сиюминутных проявлениях, вследствие чего "происходит преобразование методов психологического раскрытия личности" (В.Виноградов). Начиная с первого романа, Лермонтов делает изображение одной из основных форм повествования. В "Вадиме" изображение, как правило, заключает в себе ситуацию, характер; которой близок изобразительному искусству. В этом у Лермонтова сказалась связь его литературного дара с талантом живописца, а также особенности утверждения в литературе собственно изобразительного начала.

По словам Г.А.Гуковского, изображение "образует представление не только об изображенном, но и - может быть, часто менее конкретизированное, но не менее отчётливое - об изображающем, носителе изложения и, что, пожалуй, особенно важно, носителе оценок, носителе разумения, понимания изображённого". Подобная двусторонняя наполненность изображения предопределяет и его двоякое участие в психологической обрисовке персонажей. В изображении прежде всего возникает поведение героя, закрепленного во времени и пространстве в одной-единственной ситуации "сейчас" и "здесь". Это поведение индивидуального человека, за которым в "Княгине Лиговской" стоят его "строй души", принадлежность к тому или иному сословию. Жесты Красинского, выражающие его психологическую реакцию, невозможно переадресовать Печорину, так же как Печорина поставить на место Красинского. Обусловленность характера "обстановкой и средой, определяющими его психику и поведение" (И.А.Кряжимская, Л.М. Аринштейн), отчётливо проолеживается в лермонтовском изображении. В то же время именно данная повествовательная форма помогает автору избежать как "внешне описательных приёмов психологической характеристики, так и "рационалистически оснащенного анализа" (Б.Грехнев). Отказываясь от того и другого, он предпочитает непосредственно дать читателю факт, который может быть воспринят любым человеком, находящимся в позиции очевидца. Повествователь как бы уравнивается в своих возможностях понимания происходящего с читателем-зрителем. В его власти представить лишь одну из возможных интерпретаций видимого, не настаивая на её безусловной истине. Целый ряд приёмов организации видимого в пространстве сближает словесное изображение с живописным.

Но в романе анонимный повествователь-очевидец стремится превратиться в персонифицированного, заняв позицию Печорина или Красинского, и тогда увиденное оказывается преломленным сквозь призму восприятия героя, осознающего прежде всего свою социаль-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ную принадлежность. Возведенное к индивидуальному сознанию, изображение выступает как один из путей психологического анализа персонажа - очевидца.

Т.Т.Уразаева

О РОЛИ МОТИВОВ "СТРАНСТВИЯ", "ПУТЕШЕСТВИЯ" В "ГЕРОЕ НАШЕГО ВРЕМЕНИ" М.Ю.ЛЕРМОНТОВА

Тема странствий, имевшая в русской литературе длительную традицию, приобрела особую, идеологическую значимость в лермонтовскую эпоху. Мотив странствий отражал трагическую судьбу "заблудившегося в мире" поколения. Странничество, являвшееся выходом за пределы конкретной социальной дачности, было связано с отчуждением личности от норм и идеалов окружающей среды, её конфликтом с обществом и одновременно страстным устремлением к идеалам внутренней, духовной свободы.

Для передовых людей лермонтовской эпохи было характерно трагическое осознание своего изгнанничества на родине. Мотив странствий в творчестве Лермонтова был тесно связан с темой изгнания, когда странничество становится предопределенным "гонением", "решением" судьбы. Странствия Грибоедова, Пушкина, Лермонтова, писателей-декабристов были странствиями изгнанников.

В истории развития "литературы путешествий" особое место занимают "изгнаннические" путевые записки, генетически связанные с радищевской традицией сюжета об изгнаннике, нашедшей своеобразное отражение в "Путешествии в Арзрум" Пушкина, очерках Бестужева-Марлинского "Письма из Дагестана", "Прощание с Каспием", "Путь до города Кубы", в 40-50-е гг., в "Письмах из Италии и Франции" Герцена. В "Герое нашего времени" ("Бэле" и "Максиме Максимыче") эта традиция нашла выражение в образе автора, политического изгнанника, сторонника передовых демократических воззрений; приеме политических и литературных иллюзий, характеризующем своеобразную зашифрованность текста; лирической атмосфере грусти, тоски по родине.

Использование Лермонтовым мотива "путешествия" было теснейшим образом связано с поисками "законов" построения романа.

Эпическое торможение сюжета в "Бэле", мотивированное фактом обращения повествователя к жанру путевых записок, связано с вовлечением в сферу повествования многообразия подробностей и деталей окружающего мира. Процесс восприятия мира во всей его целостнос-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ти оказывается эстетически не менее значим, чем интерес события, чем приключения главного героя романа, "подлежащего включению во всеобщий мир".

Хронотоп дороги и дорожных встреч позволил автору расширить пространственные и временные границы действия, вывести его за пределы замкнутых в себе социальных "кругов" русского общества.

Если для "Журнала Печорина" характерна прямая связь повествовательной формы, новеллистической в своей основе, с характером героя и его действием, то в "Бэле" и "Максиме Максимыче" Лермонтов развивает иные повествовательные принципы.

Авторское повествование постоянно имеет в виду ту или иную литературную традицию, перекликаясь с ней или вступая в спор. В этом ряду - и полемика Лермонтова с традициями "литературы путешествия."

Целостность авторского повествования очеркового типа организует стремление разрушить в читательском восприятии устаревшие художественные представления, романтическому мировосприятию противопоставить новые формы отношения к миру.

Л.П.Борзова

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОВЕСТИ В.Ф.ОДОЕВСКОГО "ПОСЛЕДНИЙ КВАРТЕТ БЕТХОВЕНА"

Среди философских повестей Одоевского наибольший интерес своим своеобразием представляет "Последний квартет Бетховена". В зависимости от идейного задания каждый писатель всегда заново отыскивает путь от бытового к бытийному. Внимательное рассмотрение структуры произведения обнаруживает, что оно построено по законам музыкального жанра. Именно музыкальная композиция этой повести необычайно обогащает ее идейное содержание.

Основное внимание при изучении жанровых свойств повести следует сосредоточить на монологе Бетховена, которому отдано центральное место в повествовании. Посредством монолога Одоевский незаметно делает нас слушателями того ненаписанного квартета, о котором мечтает композитор. Уточним, что в данном случае речь идет не только о музыкальной организации художественной прозы. Одоевский композиционно так формирует речь Бетховена, что она являет нам словесное выражение его музыки.

В повести Одоевского читатель постоянно стоит перед двумя реальностями: он слышит рассказ о биографии, а вместе с тем -

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

сверхзадача Одоевского состоит в том, чтобы передать словами звучание самого музыкального произведения. Повествование отличает двуплановость, наиболее характерная для философского жанра: каждый факт повествования все время остается в рамках быта – и в то же время он переносится в состав музыкального произведения Бетховена, получая эмоционально-философское значение.

Острые драматические конфликты в повести перенесены в область духовного мира композитора. Чередование трех вариаций основной темы и интродукций передает особую многоступенчатость драматического конфликта. Трагедия художника не только в житейских коллизиях. Драматичен конфликт композитора с общепринятыми нормами музыкального вкуса его времени. Трагично ощущение невозможности до конца материально выразить душу художника. Но подлинная трагедия Бетховена состоит в борьбе творческих начал – изначально трагично само призвание художника.

Обращение к специфике квартетного жанра как наиболее исповедального по своему характеру проясняет своеобразие замысла писателя: именно задача наиболее адекватного воплощения художественной идеи потребовала композиционного построения повести по законам музыкального полифонического произведения. Словесно переданный музыкальный образ рождает глубокое философское обобщение – перед нами судьба самой музыки.

В финале повести Победная симфония, которую дано услышать умирающему Бетховену, становится, благодаря музыкальной композиции, важным смыслообразующим элементом: прекрасное состоялось в душе художника. Оно – в героических усилиях человеческого духа. И в этом его подлинное бессмертие.

Финал и нарочито прозаическое "заключение", непосредственно за ним следующее и повествующее о посмертном забвении "театрального капельмейстера", как бы равноправно противостоят друг другу. Соотнесение с эпиграфом из Гофмана придает расширительный, общечеловеческий характер этому противостоянию: жизнь в ее каждодневном течении не отдает своих пристрастий высоким усилиям человеческого духа. Тема неизбывности житейской суеты, звучащая в заключении, перекликаясь с мотивами непонимания творчества Бетховена в экспозиции, композиционно создает впечатление замкнутого круга.

Более полное развитие философское содержание повести получает при включении в широкую диалогическую форму романа "Русские ночи", оказываясь соотнесенным с другими повестями. Эта связь с художественным целым специально прояснена в Судилище. "Последний

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

квартет Бетховена" – та глава, без которой невозможно решение идейного замысла произведения в целом – путей достижения полной истины, проблемы человеческого счастья и роли творческой личности в связи с этим.

Е.Ф.Никишаев

СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ И СИСТЕМА ЛИРИЧЕСКИХ ОТСТУПЛЕНИЙ ПОЭМЫ Н.В.ГОГОЛЯ "МЕРТВЫЕ ДУШИ" В СВЕТЕ ЕЁ ИСТОРИКО-ФИЛОСОФСКОЙ КОНЦЕПЦИИ

Дорожный план сюжета поэмы, связывая Чичикова с автором, перерастает рамки ситуации о скупке мёртвых душ, сопряженной с ситуацией превращения спасителя отечества в "человека так сказать" преображаясь в метафорическое путешествие-размышление о душе русского человека и исторических судьбах нации. 1812-й год не локальная тема X главы романа о "похождении Чичикова", а один из идейно и структурно организующих центров поэмы о России. Идеал национального единства и богатырства представлен на её страницах, но дан с отрицательным знаком – как извращение проявляемых историей потенциальных сил нации, выступающих в текущей современности в связанном, искаженно-превращенном виде. Разграничивая и сопрягая в повествовании два временных плана ("тогда" и "теперь"), Гоголь раздвигает изнутри его внешне узкие хронологические рамки за счет исторического показателя времени действия, беря две аномалии действительности – негативную (пошлая современность) и позитивную (недавнее героическое прошлое) в единстве зияющей между ними бездны, придавая двум временным планам повествования философско-исторический масштаб. Этот масштаб обнаруживает себя в семантике двуединого слитно-синтетического образа России-Руси. Таким образом, историческая перспектива, обосновывающая гоголевский идеал духовного единства нации, строится в поэме не экстенсивно, а интенсивно, не вширь, а вглубь.

Система персонажей поэмы трактуется чаще всего только с учетом их линейной фабульной связи, с упором на освещение нисходящей последовательности в трёх звеньях: помещики, чиновники, Чичиков. Благодаря работам Ю.В.Манна, Е.А.Смирновой, Е.Н.Купреяновой, поколебавшим укоренившиеся представления о персонажах Гоголя как персонификациях социальной среды, открывается возможность, учитывая их художественную "разомкнутость" и ассоциативную связь

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

формирующих сюжет поэмы ситуаций, рассмотреть сложные внелинейные связи и соотношения разных групп персонажей. Отдельные фигуры и группы персонажей вяжутся в единый слитно-синтетический образ России-Руси, сочетающий конкретно-историческую достоверность и философско-историческую масштабность.

Соотношение сюжетного и внесюжетного материала в тексте определяется тесным единством эпического и лирического начал в свободном повествовании, что не позволяет принять мысль Е.Е.Соллертинского, жестоко разграничившего эпический и лирический планы в двуедином сюжете поэмы. Организующим началом в композиции "Мертвых душ" является не разнонаправленное движение двух тематических линий а двуединое в своем существе размышление автора об искажении человека в человеке и раздроблении людей в обществе. Формой воплощения авторской мысли являются все элементы образно-композиционной структуры в их слитности, проявляющие мысль автора через систему разнообразных связей. Пунктиром, позволяющим проследить направление движения мысли автора, является система лирических отступлений. В противоположность Е.Е.Соллертинскому, излишне логизировавшему лирическую линию сюжета, жестко связавшему её с темой народа, мы трактуем единство лирических отступлений как мелодико-музыкальное. В основе их системы лежит связанная с общей философско-исторической идеей поэмы мелодия превращения, сопровождаемая мотивами движения и песни. Не отменяя конкретной тематики лирико-философских пассажей, она составляет внутренний пафос каждого из них и, нарастая, все отчетливее проявляет общий смысл тех превращений прекрасного в уродливое, великого - в ничтожное, которое неоднократно демонстрируется во всех сюжетных звеньях и в фигурах почти всех основных персонажей - Чичикова, Собакевича, Плюшкина, Копейкина.

С.К.Гурель

ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА Н.В.ГОГОЛЯ В СОВРЕМЕННОМ АМЕРИКАНСКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Борьба с буржуазным литературоведением на современном этапе требует пристального рассмотрения его методологических основ. Одна из распространенных форм буржуазного литературоведения проявляется в стремлении нейтрализовать или снять проблемы социального или эстетического содержания и перевести их в план психо-физиологических отношений.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

В этом аспекте представляет интерес монография американского профессора гарвардского университета Симона Карлинского "Сексуальный лабиринт Николая Гоголя"(The Sexual Labyrinth of Nikolay Gogol. Harvard University Press.Cambridge,1976). Эта книга получила широкий отклик на Западе. В вышедших там рецензиях она определяется как "блестящая книга,углубляющая и обогащающая понимание Гоголя".

Главный аспект исследования - подвергнуть личность Гоголя и его творческое наследие психоаналитическому "просвечиванию" с тем,чтобы раскрыть перед читателем якобы "тайну патологической природы гоголевского творчества",а потому автор охвачен поисками "комплексов", "бессознательных процессов", "психических и физиологических аномалий" в жизни русского писателя и характером отражения этих комплексов в художественном творчестве.

Обращаясь к проблемам мировоззрения,Карлинский утверждает, что не эпоха,не исторические закономерности определяют своеобразие художественного процесса Гоголя,а лишь особенности его физиологической природы. Мировоззрение Гоголя в книге американского критика постоянно определяется как "религиозное", "метафизическое". Такое освещение проблемы мировоззрения Гоголя повлекло за собой субъективный и превратный подход к вопросам художественного метода писателя. С.Карлинский отказывает Гоголю в главном - в реалистической природе метода,упорно настаивая на искаженном характере отражения мира в творчестве писателя.

Тенденциозно пересматривая принципы реалистического метода Гоголя,С.Карлинский выдвигает на первый план "фантазию", "воображение Гоголя",творящих "выдуманный мир", умаляя при этом роль реальных источников.

Анализ поэтики,вопросов жанра в работе американского исследователя ведется вне сферы эстетических отношений,поскольку любой элемент художественной системы рассматривается лишь в аспекте иллюстрации психо-физиологических компонентов.

Проблема жанра ставится С.Карлинским вне связи с мировоззрением и художественным методом писателя. Русло анализа - отыскивание и разгадывание сюжетов как выражения мотивов "отчуждения", "наказания",комплексов "вины" и т.д. Вопросы стиля,поэтики подчинены в книге американского автора задаче иллюстрации психо-аналитического метода.

Буржуазные литературоведы типа С.Карлинского игнорируют проблемы авторского видения,художественной структуры и поэтики произведений Гоголя,что на практике означает поход против социально-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

го, демократического пафоса гоголевского наследия.

Е.Г.Новикова

КОНЦЕПЦИЯ ЭПИЧЕСКОГО РОДА И ЕГО ОТДЕЛЬНЫХ (малых и средних) ЖАНРОВ В ЭСТЕТИКЕ И.С.ТУРГЕНЕВА

Активное изучение эстетики середины XIX века, широко развернувшееся в современном советском литературоведении, в ряду других важных вопросов выдвинуло и проблему национальной теории родов и жанров данного периода, которая до последнего времени редко становилась предметом специального исследования.

В настоящий момент на должном эстетико-теоретическом уровне освоены только романы писателя (Г.А.Бялый, Г.Б.Курляндская, А.И.Батюто, В.М.Маркович) и отсутствуют исследования, посвященные его восприятию эпоса как рода; малых и средних жанров. Мы попытаемся выявить некоторые закономерности тургеневской концепции эпоса и его жанров, а также наметить общее направление ее развития от 30-х до 70-х годов включительно.

Начальное формирование теоретических представлений Тургенева об эпосе происходило в 30-е – начале 40-х годов на основе изучения и усвоения немецкой классической философии и эстетики, традиций Пушкина и Гомера, и из этого сложного, но по-своему целостного сплава выкристаллизовывался комплекс его собственных представлений об эпосе, в который вошли принципы объективности, национальности, гармонии, героического начала и некоторые другие. С этой точки зрения поэмы Гомера до начала 50-х годов представляются писателю живым и актуальным для литературы XIX века идеалом эпического рода. Первые опыты в прозе, предпринятые молодым Тургеневым, свидетельствуют о том, что молодой писатель активно воспринимает традиции сентименталистской и романтической прозы, а также творчества Гоголя (Набросок автобиографии "Михайла Фиглев", "Похождения подпоручика Бубнова").

1843-1848 годы стали в эстетическом развитии Тургенева эпохой, когда на смену романтизму пришел реализм, и на смену Гегелю – Белинский. В области родов поэзии Тургенев отходит от проблем эпоса, занимавших его на рубеже 30-х и 40-х годов, и сосредоточивает свое внимание на драме. Это было вызвано изменением его концепции личности, которое было обусловлено общим поворотом писателя к материализму и реализму и выразилось в углублении понимания писателем соотношения между объективным и субъективным

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

началами, между человеком и природой.

В области эпоса как рода происходит принципиально важное движение взглядов Тургенева: представления о поэтическом эпосе сменяются проблемами прозы. В его эстетике оформляется отсутствующее ранее понятие эпического рода и жанра как таковое: возникают понятия романа, повести, рассказа, новеллы, очерка.

В 50-е годы Тургенев вновь возвращается к раздумьям над общими проблемами эпоса. С одной стороны, весь строй его размышлений связан с глубоко усвоенной им теорией эпического, но с другой стороны, эта классическая теория Гегеля теперь ориентирована на решение чисто русских национальных задач: на создание широкоохватной картины российской действительности, целостной художественной концепции русской жизни, русского национального характера. Общеэстетические вопросы эпоса уточняются как вопросы русского национального эпоса, складывается представление о дисгармоническом, драматическом характере эпоса нового времени, качественно отличного от классического эпоса Гомера, гармоничного и уравновешанного. Эта общая теория современного эпоса легла в основу эстетики прозаических жанров Тургенева.

В так называемый "поздний" период творчества Тургенева (60-е - начало 80-х годов) формируется особая концепция малых и средних жанров. Основываясь на приобретенном в 50-е годы понимании драматического характера современного русского эпоса, Тургенев вплотную подходит к теоретическому осмыслению внутрижанровой дифференциации повести и рассказа по признаку наибольшей выявленности одного из трех начал: драматического, лирического или эпического.

Л.З.Зельцер

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНОВ ТУРГЕНЕВА 50-х - НАЧАЛА 60-х гг.

В силу максималистских требований к жизни герои Тургенева поставлены над средой. Не умея достичь существенных результатов в конкретной, материальной сфере, они побеждают в романтической, идеально-возвышенной сфере. Диалектика материального и идеального, которая на уровне метода отражается через взаимодействие реализма и романтизма, в структуре романов "Дворянское гнездо" и "Накануне" проявляется в повышении роли символа суггестивной природы, вызывающего сложные эмоционально-ассоциатив-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ные ощущения, как мелодия, как музыкальный аккорд.

Доминирующее положение выразительно-суггестивного ряда по отношению к предметно-логическому - свидетельство мощного вторжения лирического начала в роман. В обоих романах система характеров создается на эмоционально-психологической основе, в композиции последовательно проведен музыкально-вариационный принцип.

Внутреннее движение сюжета "Дворянского гнезда" четко, почти беспрепятственно со стороны предметно-логического ряда, вычерчивается линией крещендо в развитии главного символа - звезда.

В романе "Накануне" усложняются взаимоотношения двух слоев образности, поскольку они по значению как бы уравновешивают друг друга. Главный символ романа - гроза. В смысловом плане он конденсирует основной философский конфликт романа - противоборство мрака и света. Наиболее важным из средств его художественной реализации являются интонационные и цветовые контрасты, а также словесные сигналы символико-суггестивного плана (натянутые струны, лазурь, вихрь, бездна, счастье, смерть).

Роман "Отцы и дети" существенно отличается по жанровым признакам от двух предыдущих романов Тургенева, сближаясь с "Рудиным". В обоих романах доминирует эпическое, аналитическое начало, предметно-логический слой образности. В центре - интеллектуальный герой. Эта общность показывает, как обогатилась, укрупнилась структура тургеневского романа. В "Рудине" внимание автора сосредоточено на выяснении нравственной, идейной значимости личности главного героя. Размышления о личности Базарова не отделимы от исследования гносеологических проблем: о соотношении рассудка и разума, о границах научного познания. Четкая группировка персонажей на эмоционально-психологической основе уступает место скрытой, часто парадоксальной соотнесенности характеров.

Изменяется природа и функция символа. Он становится не знаком настроения, а знаком идеи какой-то философской категории (символ рационалистической природы). Суггестивная символика основана на знаках, освященных литературной традицией, - звезда, гроза, буря. В "Отцах и детях" в роли символа выступает нейтральная лексика, которая лишь в данном романе, насыщаясь контекстом, обретает статус символа (семантический ряд базаровской догмы: анатомия, положительный, дерево).

Лирическая энергия уходит вглубь, но в кризисные моменты, когда Базаров смело идет навстречу стихии, универсальности "жизни бесконечной", лирическая энергия взрывается. В XУП главе этот взрыв передается через скопление символов, обозначающих

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

сложность субстанциональных, сущностных сил жизни, которые Базаров когда-то отвергал, а сейчас, мучаясь, принимает. Это традиционная символика, по словесному материалу близкая символу "Дворянского гнезда" и "Накануне": красота, загадка, а в подтексте весна и любовь.

Итак, романы Тургенева 50-х - начала 60-х годов образуют единую жанровую систему, которая предполагает различное соотношение в каждом из них эпического и лирического начала.

Т.Г.Черняева

ДНЕВНИКОВОЕ НАЧАЛО В ПОВЕСТЯХ И.С.ТУРГЕНЕВА 1850-х гг.

Отмеченное еще на заре советского тургеневедения (В.М.Фишер, Л.В.Пумпянский) и всесторонне рассмотренное новыми поколениями исследователей (А.В.Чичерин, С.Е.Шаталов, Э.Н.Неверова и др.) стремление к точной хронологической организации повествования наиболее выразительно проявляется в тех случаях, когда Тургенев "имитирует" формы "человеческих документов" - дневник, письма, записки-мемуары. При этом происходит смешение, взаимопереплетение дневникового и мемуарного, эпистолярного и дневникового начал в пределах одной повести.

Ни в романах, ни в поздних повестях Тургенев не использует столь тщательно выверенной и психологически мотивированной "имитации" писем и дневника, хотя как прием психологического анализа они сохраняются (ср. письма Рудина, дневник Елены Стаховой, "мемуары" Сусанны в повести "Несчастная").

В повестях 1850-х годов ("Дневник лишнего человека", "Фауст", "Переписка") Тургенев скрупулезно точно датирует дневниковые записи и письма персонажей, тем самым максимально приближая художественное время к реальному, достигая предельной достоверности в изображении потока внутренней жизни своих героев.

Глубокий смысл столь целенаправленно проведенной творческой установки может быть понят при сопоставлении с романами М.Ю.Лермонтова "Герой нашего времени" (журнал Печорина в "Княжне Мери") и И.В.Гете "Страдания юного Вертера" (письма героя другу юности Вильгельму, Лотте, Лотте и Альберту.)

У Лермонтова использование формы "журнала" сочетается с внешней точкой зрения на героя - авторское предисловие, проезжий офицер-повествователь, Максим Максимыч. В романе Гете издатель не только предваряет трагическую историю героя лирическим обращени-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ем к читателю, но и вступает в повествование в самый кульминационный момент, тем самым дополняя и уточняя субъективную точку зрения Вертера, выраженную в эпистолярно-дневниковой форме.

В повестях Тургенева внешняя точка зрения проявляется в значительно меньшей степени. Тем большее значение как для выяснения авторской оценки героя, так и в плане уточнения концепции личности Тургенева и особенностей психологического анализа писателя в повестях 1850-х годов приобретают формы имитации дневника и писем персонажей.

С одной стороны, четкая временная "кадрировка" дает возможность проследить отдельные этапы внутреннего процесса самосознания героя, убедительно продемонстрировать его эволюцию. С другой стороны, - сопряжение времени частного и исторического позволяет включить личность героя в исторический поток. Рефлектируя по поводу уходящего времени, герой осознает себя частью поколения, оправдывает свой эгоизм и умозрительность эпохальными причинами ("Переписка").

Наконец, минимальная градация частного времени (на дни, недели, месяцы) соотносится с вечными категориями бытия - жизнью и смертью. Сам факт написания предсмертного дневника, оставшиеся после героя письма, в которых запечатлен процесс самопознания, исполнены высокого философского смысла, знаменуя торжество человеческой мысли над слепыми силами судьбы и природы.

Создавая в ряде повестей 1850-х годов особую жанровую разновидность повести, ориентированную на максимальное самовыражение героя в форме дневника, писем, мемуаров, Тургенев, наряду с ранним Л.Н.Толстым, включается в закономерный процесс поисков более широкого и многостороннего видения человека, чем в предшествующее десятилетие (повесть натуральной школы). Плодотворность разработанной писателем жанровой разновидности получила подтверждение в дальнейшем развитии русской повести (Достоевский, Гаршин, Короленко, Чехов).

В.Б.Распопин

ЖАНРОВАЯ СТРУКТУРА "СТИХОТВОРЕНИЙ В ПРОЗЕ" И.С.ТУРГЕНЕВА
(К вопросу о художественном единстве лирического цикла)

Уже давно исследователи творчества И.Тургенева стремились внести ясность в спорный вопрос о жанре "Стихотворений в прозе". Многие литературоведы в определении жанра "Стихотворений в

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

прозе" исходят из названия - стихотворения - и делают попытку отыскать в них как можно больше признаков (ритм,рифма,фигуры, тропы и т.д.), сближающих их со стихотворением - жанром,т.е. заостряют внимание на формальных особенностях "Стихотворений в прозе",забывая их эпическое содержание. Такой односторонний подход к определению жанра отмечал еще Б.В.Томашевский.

Большая группа исследователей специфику жанра "Стихотворений в прозе" сводит к вопросу об обогащении его другими жанрами,относящимися и к лирическому роду (стихотворение,лирическая миниатюра,лирический монолог), и к эпическому роду (рассказ,новелла), и к лиро-эпическому роду (поэма). (Н.Прунков,С.Шаталов,Г.Бялый).

Глубокая мысль о том,что эпическое повествовательное начало может полноправно входить в лирические произведения,не изменяя их лирической сущности,выражена в книге Г.Н.Поспелова "Лирика".

Подобно тому,как в романе А.С.Пушкина "Евгений Онегин" лирическое органически влияется в эпическое повествование,играет "эпическую роль",так и в "Стихотворениях в прозе" И.С.Тургенева эпическое органически входит в мир лирического,играет "лирическую роль".

Рассматривая отдельно каждое стихотворение в цикле,невозможно ощутить содержательную специфику жанра,настолько разнообразны все стихотворения. Лирический цикл - такой подзаголовок более всего,на наш взгляд,подходит к "Стихотворениям в прозе". "Стихотворения в прозе" - это лирические произведения в прозаической форме,в них в различной степени присутствует эпическое начало,но со строго определенной "лирической целью" - способствовать самовыражению лирического героя. Лирическая доминанта - непременное условие этого жанра.

Необходимо отметить объективные причины,способствовавшие обращению Тургенева к новому для него жанру. Тенденция к средним и малым жанровым формам,наметившаяся с 60-х годов XIX века, усилилась в 80-е годы ("Сказки" Салтыкова-Щедрина,социально-психологическая новелла Гаршина и Чехова, "народные" рассказы Л.Толстого,господство малых форм в поэзии).

В то же время наблюдается тяготение малых жанров к циклизации (цикл очерков Г.Успенского,сатирические циклы Щурина). Все эти тенденции нашли свое отражение в "Стихотворениях в прозе".

Тургенев по свойствам своего дарования,побудившим его начать творчество со стихов,всегда был склонен к интенсивному лирическому переживанию,и потому в его произведениях часто встречаются от-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

рывки, которые по своей поэтичности, законченности, мелодике напоминают стихотворения в прозе. Единство цикла обусловливается рядом обстоятельств. Лирический герой - единственный герой цикла, на которого безотрывно обращено внимание писателя. Все же вспомогательные персонажи являются порождением фантазии этого героя - и он этого не скрывает: "сон", "сновидение", "грёза", "фантазия", "аллегория", "кошмар" - такими подзаголовками мог бы пестреть весь цикл. Следовательно, в каждом отдельном стихотворении в прозе можно и нужно установить настроение, раздумья и соображения этого главного лирического героя. Именно они и будут образным воплощением конкретного авторского замысла.

Следует отметить еще одно свойство, объединяющее все отдельные стихотворения в прозе в цикл, вызывающее представление об их жанровом единстве: они отличаются синтетизмом, органическим слиянием различных аспектов восприятия и словесно-речевой реализации жизненного материала. Лиризм, ирония, сарказм, трагизм, частное и общее - все это подчинено полной и последовательной структуре этого емкого образования.

"Стихотворения в прозе" заняли особое место в истории русской и мировой литературы и своим художественным совершенством, и новаторством жанровой формы.

О.П.Цыганова

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ "ЛИТЕРАТУРНЫХ И ЖИТЕЙСКИХ ВОСПОМИНАНИЙ" И.С.ТУРГЕНЕВА

Вопрос о жанровом своеобразии "Литературных и житейских воспоминаний" И.С.Тургенева закономерно возникает при обращении к книге писателя.

Несомненно принадлежа к мемуарной литературе, характернейшими особенностями которой являются достоверность, своеобразная документальность, обязательная сопричастность автора описываемому, ретроспективность повествования, - воспоминания Тургенева обладают целым рядом специфических черт. Рассмотрение и изучение их представляется важным и необходимым как в плане уяснения принципов отражения и преломления действительности в "Литературных и житейских воспоминаниях", в частности, так и в плане уточнения способов и приемом изображения действительности в мемуаристике в целом.

Оригинальность и нетрадиционность тургеневских воспоминаний

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

в определенной мере запланированы мемуаристом. О том, что писатель хорошо осознавал необычность своего слова в мемуарном жанре, свидетельствуют и материалы переписки периода работы над воспоминаниями, и прямая авторская ремарка в первом очерке "Вместо вступления", выполнявшем роль предисловия. Тургенев вкладывал в нем надежду, что, несмотря на видимую разрозненность, фрагментарность предлагаемых читателю воспоминаний, внутреннее их единство будет, несомненно, обнаружено и понято. Таким образом, Тургенев давал ключ к прочтению и истинному пониманию своих воспоминаний, предвидя возможные недовольство и недоумение современников и потомков.

Представляется, что избрание Тургеневым данной фрагментарно-очерковой структуры обусловлено не только и не столько внешними обстоятельствами, такими как цензурные условия и этические соображения, о которых упоминает писатель, но закономерно подготовлено всем предшествующим творческим опытом Тургенева, с одной стороны, и внутренними возможностями мемуарного жанра - с другой.

Говоря о внутренних возможностях мемуарного жанра, мы имеем в виду прежде всего его эпическую многогранность, позволяющую реализоваться на равных самым различным жизненным сюжетам и эпизодам, из переплетения которых и состоит ткань бытия. Потому в мемуарах одинаково важно и значимо все, что вспомнилось, а значит, в свое время особенно отчетливо запечатлелось в памяти мемуариста. В писательских мемуарах, однако, происходит определенная корректировка этого общего положения: сам выбор фактов, их подача и интерпретация несут на себе следы предыдущего, художественного опыта. Так, в "Литературных и житейских воспоминаниях" не мог не сказаться опыт работы Тургенева над "Записками охотника" так же, как сказались и характерные особенности Тургенева-эпика - автора романов и повестей. Выход к эпическому полнозвучию в "Литературных и житейских воспоминаниях" Тургенев ищет не в подробно-последовательном описании, но в конструктивном решении задачи. Он обращается к уже оправдавшему себя в "Записках охотника" способу, к циклизации.

В "Литературных и житейских воспоминаниях" Тургенева, таким образом, мы находим подтверждение мыслей Белинского о важности и необходимости участия фантазии и художественного вымысла в создании документального в своей основе произведения. В данном случае это участие выразилось в поисках оптимальной и единственно возможной для Тургенева формы и способа выражения его эпических устремлений.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Л.Г.Андронова

СТАНОВЛЕНИЕ МЕМУАРНОГО ЖАНРА В ТВОРЧЕСТВЕ Н.П.ОГАРЕВА

Мемуарно-автобиографическое творчество Н.П.Огарева, включающее различные по жанрам произведения (стихотворения - "Бабушка", "Памяти Рылеева" и др.; лирические циклы - "Книга любви", "Воспоминания детства"; автобиографическую прозу - "Моя исповедь", "Кавказские воды", "Записки русского помещика"; публицистический очерк - "С утра до ночи"), - одна из наименее изученных страниц его богатого наследия.

Чрезвычайно важной представляется задача изучения писем Н. П.Огарева как источника мемуарно-автобиографических произведений, задача сопоставления факта, изложенного в письме, с его художественным воплощением. Многие письма Огарева включают автобиографические зарисовки, от которых тянутся нити к его мемуарным произведениям. В письмах поэт предстает в открытиях и сомнениях, в поисках смысла жизни, своего нравственного и эстетического идеала (письма А.И.Герцену от 3,4 сентября 1832 г., 7 июня 1833 г.; 11 апреля 1842 г. и многие другие). Особый интерес представляют письма, отражающие атмосферу споров по философским, общественно-политическим, теоретико-литературным вопросам (письмо к Е.В.Салиас - 2 октября 1863 г., письма А.И.Герцену - от 12 сентября 1867 г., от 5 мая 1869 г., письмо Неизвестному - ноябрь 1869 г. и другие), в которых поэт при помощи одной или нескольких выразительных деталей создает образы друзей, близких ему людей, сыгравших большую роль в его жизни. С любовью говорит Огарев о Герцене, постоянно употребляя слова: "друг!", "неизменный друг", вечный товарищ" (А.И.Герцену - 7 июня 1833 г.; 25 ноября 1839 г., 20 февраля - 6 марта 1840 г.), с теплотой - о М.И.Сухово-Кобылиной, проявившей когда-то материнское участие к больному Нику (письмо к Е.В.Салиас от 19 сентября 1862 г.), с чувством глубокого сострадания - о друге-поэте с "вечно страждущею душою" (письмо к Евд.Сухово-Кобылиной от 14 июня 1842 г.), с подкупающей задушевностью - с Тате Герцен (письмо к Е.В.Салиас от 5 октября 1865 г.) и о Лизе (письма к Е.В.Салиас - 8 сентября 1862 г., 23 июня 1863 г., 19 января 1865 г.). Нередко в канву повествования органично вплетается страстная исповедь человека - то мятущегося, испытывающего разлад с миром и с самим собой (письмо Н.Х.Кетчеру и московским друзьям - конец 1836 г.), то ощущающего боль от утраты матери, потом - от измены любимой женщины (письмо к М.Л.Огаревой от 22 июня

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

I84I г.).

Воспоминания о первых годах дружбы с Герценом, о клятве на Воробьевых горах (А.И.Герцену-7 июня I833 г.) станут позднее одной из сквозных тем творчества Огарева: от стихотворных посланий А.И.Герцену до "Трех мгновений" и автобиографической прозы ("Моя исповедь", "Кавказские воды", "Записки русского помещика").

Характерны для писем Огарева своеобразные "дневниковые записи",отражающие восприятие поэтом самых разнообразных явлений и связанные с ними переживания: беседы с белоомутскими крестьянами (к М.Л.Огаревой- 23 марта I839 г.,27 марта I839 г.,6 апреля I839 г.), рекрутский набор (Т.Н.Грановскому-I7 января I847 г., путешествие по Европе (письма к Евд.Сухово-Кобылиной), гроза на море, тоска по родной русской природе (Евд.Сухово-Кобылиной-июль I842 г.). В некоторые письма вплетаются бытовые зарисовки (А.И.Герцену-25 ноября I839 г., Е.В.Салиас-8 июля I862 г.) или отдельные детали прошлого,воспроизводящие атмосферу,в которой формировалось мировоззрение будущих создателей "Колокола" (А.И. Герцену-20 февраля - 6 марта I840 г.).

Таким образом,письма Н.П.Огарева являются своеобразным комментарием к художественным произведениям поэта и их изучение поможет наиболее глубоко и всесторонне исследовать специфику мемуарно-автобиографических жанров в огаревском наследии.

Е.В.Тимохина

АСПЕКТЫ НАТУРАЛИСТИЧЕСКОЙ ТЕНДЕНЦИИ В РУССКОЙ ПЕРЕДОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ I840-х гг.

О натуралистическом начале в передовой литературе России I840-х годов говорили многие исследователи (В.В.Виноградов,В.И. Кулешов,А.Г.Цейтлин,Г.Н.Поспелов,А.И.Ревякин и др.). В то же время проблема русского натурализма этой эпохи остается в значительной степени не разработанной. Обращаясь к ее исследованию, необходимо прежде всего разграничить разные значения термина: натурализм как I) художественный метод, 2) стилистический принцип, 3) "смакование" в литературе грязных,патологических,безобразных жизненных явлений (так называемая натуралистичность) - и установить,какие именно аспекты натурализма присутствовали в русской передовой литературе 40-х гг. XIX в.

Натурализм как метод обнаруживает себя там,где имеют место,

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

с одной стороны, установка художника на правдивое, научно точное, исключающее произвол субъективных трактовок изображение действительности в искусстве, с другой - недостаток знаний о ней, что приводит к позитивистски упрощенной концепции человека и общества. Эти моменты наличествуют в русской литературе эпохи становления реализма, что в наибольшей степени отразилось в физиологических очерках 1840-х годов. "Физиологи" представляют в наукообразной форме концепцию человека, абсолютно (или в решающей степени) детерминированного социальной средой; их авторы, как правило, сдержаны в оценках действительности, стремятся к предельно объективному, беспристрастному ее изображению, не искаженному никаким субъективным отношением.

Все это позволяет говорить о том, что натуралистическая тенденция в передовой русской литературе 1840-х годов достигает уровня художественного метода. Хотя, несомненно, уступает тенденции реалистической, так как вся эта литература не исчерпывается "физиологическим" исследованием жизни, и задачи, которые она в целом выдвигает перед собой (сформулированные в статьях В.Г.Белинского), шире, значительнее натуралистического отражения действительности, что подтверждают лучшие образцы художественной практики - в первую очередь произведения Герцена, Тургенева, Гончарова.

Актуализация познавательных задач литературы выдвигает в качестве одного из наиболее перспективных стилистических средств натуралистический стилистический принцип, который современники определяли как "даггерротипирование", "списывание с натуры" и который подразумевает точное, доскональное, детальное воспроизведение внешних реалий бытия. Этот аспект русского натурализма 30-40-х годов хорошо изучен В.В.Виноградовым. Установка на правдоподобие, на строгое следование внешним формам бытия во всех его мелочах вполне закономерна на ранней, ученической стадии реализма.

Натуралистичность также встречается в русской передовой литературе 40-х годов, но не является ее показательным приемом. "Смакование" грязных сторон жизни связано с крайней тенденциозностью автора, с особым подчеркиванием его мнения, с установкой на эффект. Писателей натуральной школы в большей степени интересовало верное отражение объективного содержания окружающей действительности. Поэтому для них не характерно увлечение натуралистичностью (как, например, для французских "неистовых романтиков"). Анализ конкретных примеров показывает даже некоторую неразработанность этого приема в натуральной школе и прилегающих к ней пластах литературы: при обнажении неприглядных сторон бытия, ав-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

торы редко доходили до "смакования" самых мерзких, безобразных его проявлений, чаще обходились указанием на них, перечислением, без излишне подробной конкретизации, живописания.

Таким образом, три аспекта натурализма по-разному представлены в передовой русской литературе 1840-х годов. Место каждого из них в ней определяется логикой ведущего литературного процесса эпохи - становления реализма.

Р.Д.Пономарева

О ЖАНРОВОМ ДВИЖЕНИИ В ТВОРЧЕСТВЕ Н.Г.ПОМЯЛОВСКОГО

Необходимость постановки вопроса о движении художественных форм в творческом процессе Н.Г.Помяловского определяется тем, что виднейший писатель-демократ с достаточной полнотой и глубиной отразил многоликость жанрового процесса литературной эпохи 60-х годов XIX века, в частности, тенденцию к постепенному укрупнению жанров.

Постепенная кристаллизация концепции личности героя-разночинца, различные подходы к показу формирования его самосознания обусловили особенности жанрового развития писателя.

В ранний период своего творчества он старается взглянуть на разночинца со своих, волнующих его позиций: то как на "идеал семинариста" в "Махилове", то с целью проникновения в психологию с тем, чтобы художественно отобразить первые попытки самосознания в "Вуколе", то с точки зрения влияния внешних условий на формирование личности в "Данилушке", то предпринимает попытку "продать бурсу" в "Долбне". Это были пока, пользуясь выражением Салтыкова-Щедрина, не более как "частные наблюдения". Сам Помяловский называет произведения начального периода то "статьей", то "отрывком", то "очерком", то "рассказом", тем самым устанавливая связь с определенной жанровой традицией дробного анализа действительности.

Обращение писателя к малому жанру находит объяснение в характере восприятия и эстетического осмысления жизни как неустоявшегося процесса. Интенсивность творческих поисков, различные подходы к изображению разночинца способствовали многообразию жанровых модификаций: рассказ ("Махилов"), психологический очерк ("Вукол"), замысел автобиографической повести ("Данилушка"), автобиографический очерк ("Долбня"). Замысел повести не был, правда, реализован, и "Данилушка" остался в черновых набросках, но, как

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

показывает анализ, писатель стремился создать довольно цельную картину жизни с широким охватом явлений и событий. Наличие замысла и черновых набросков повести позволяет проследить направление художественных исканий Помяловского в сторону укрупнения жанровых форм.

Создание "Мещанского счастья" и "Молотова" означало новый этап в творческом развитии художника, иной, гораздо более глубокий уровень проникновения в противоречия современной ему действительности. Исследуя процесс пробуждения и формирования социального самосознания разночинца в первом произведении, анализируя проблему мещанского счастья как социально-нравственного явления, проблему несовпадения самосознания и практической деятельности во втором, Помяловский, как показывают наши наблюдения над текстом, создает новое жанровое образование: повествовательную дилогию, вобравшую в себя художественные достижения наиболее популярных в тот период жанров - очерка и романа. По мнению Л.М.Лотман, "не составляя романа, повести Помяловского были "на пути" к объединению в роман, составляли "дилогию".

В "Очерках бурсы" писатель сделал попытку дать художественное изображение народной массы и проследить закономерности общего развития на истории отдельной личности. Такой поворот авторского интереса к характеру народного самосознания и к самосознанию героя из массы определил жанровую специфику очеркового цикла, органически вбирающего в себя романное начало.

Содержанием третьего, оборванного в начале, этапа стала непосредственная работа Н.Г.Помяловского над созданием романа. В черновых набросках "Брата и сестры" наблюдается качественно новый уровень концентрации жизненного материала, появляется многоплановость: вокруг центрального сюжета о жизненных судьбах брата и сестры должно было группироваться множество побочных сюжетов, вставных историй.

В период временной приостановки работы над романом писатель создает проблемный очерк "Андрей Федорыч Чебанов" и очерк-рассказ "Поречане". Это свидетельство того, что при общем тяготении к укрупнению эпических жанров он в своем творчестве продолжал использовать незаменимый в некотором роде "малый жанр".

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

И.А.Юртаева

К ВОПРОСУ О ЦИКЛИЧЕСКОМ ХАРАКТЕРЕ ПОВЕСТЕЙ Л.Н.ТОЛСТОГО 1880-1890-х гг.

В 80-90-е годы XIX в. Толстой создал ряд произведений, общность этической проблематики, жанровое единство и сходство композиции которых позволяют исследователям рассматривать повести "Холстомер", "Записки сумасшедшего", "Смерть Ивана Ильича", "Дьявол", "Крейцерова соната", "Отец Сергий" и роман "Воскресение" как цикл повестей (Кадинский, Майорова, Опульская, Рукавицын). Однако проблема цикла как единого целого не была рассмотрена достаточно полно.

Тяготение к созданию цикла обусловлено своеобразием идеологической позиции Л.Н.Толстого после пережитого им глубокого перелома в мировоззрении, когда писатель стремился создать свое этическое учение и выработать единую концепцию личности.

Для воплощения в литературных произведениях важнейшей задачи "переходного времени" - достижение всеобщей гармонии через нравственное совершенствование одного человека - писатель искал адекватные художественные формы. Записи в Дневнике от 25 и 26 января 1891 г. также свидетельствуют о стремлении писателя к созданию большого эпического полотна, которое он представлял себе как собрание повестей, тяготеющее к циклу, или как роман.

Единство данного ряда произведений обусловлено общностью сюжетной модели, сложившейся в процессе мировоззренческих и художественных исканий писателя, которую можно выразить в схеме "путь"- "прозрение" - "путь" и её варьированием, отражающим процесс поисков истины, завершающийся прозрением героя, и дальнейшего совершенствования на пути к осуществлению открывшегося идеала, в устремленности к воплощению которого жизнь человека обретает свой подлинный смысл, "не разрушаемый смертью".

Анализ видоизменений этой модели, определяющих динамику единой сюжетной схемы в рамках наметившегося эпического объединения циклического типа, позволяет понять специфику жанровой трансформации рассматриваемых произведений и, прежде всего, процесс романизации жанра повести, определить особенности перехода от повести к роману в рамках рассматриваемого ряда повестей, быстрое перерастание "Коневской повести" в роман "Воскресение" на уровне сюжета.

Хотя Л.Н.Толстой неоднократно писал о своем стремлении создать большое эпическое полотно, объединив повести 80-90-х гг., это

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

намерение осталось неосуществленным. Малые жанры не удовлетворяли художника, а его отношение к жанру романа было противоречивым. "Форма романа не только не вечна, но она проходит", - писал он в Дневнике (52,53). Однако, рассматриваемый ряд повестей был завершен романом.

Стремление писателя к созданию большой эпической формы, тяготеющей к циклу, и специфика формирования романа в рамках наметившегося и несостоявшегося художественного целого определены сложностью противоречивого формирования этической программы писателя и особенностями её отражения в художественном творчестве.

И.Ф.Салманова

ДРАМА "ЖИВОЙ ТРУП" В РАЗВИТИИ ЭПОСА Л.Н.ТОЛСТОГО 90-900-х гг.

90-900-е годы в творчестве Л.Н.Толстого отмечены огромным интересом к драматургическому искусству. Интерес этот обусловлен прежде всего особенностями времени и мироощущения писателя, а также целым комплексом впечатлений от посещения театральных постановок, от бесед и споров о театре, от прочитанных старых и новых пьес.

Дневники и письма этого периода свидетельствуют о том, что у Толстого возникает глубокое убеждение в невозможности постигнуть современность и современного человека вне драмы, драматического рода. Художника неотступно занимал замысел драмы ("И свет во тьме светит"), в которой хотелось высказать "задушевные мысли", отразить "собственные испытания": свою "борьбу", свою "веру", свои "страдания". "Своя драма", как называл её Л.Н.Толстой, так и не была завершена, но на рубеже веков, параллельно с "большой" явилась "малая", воплотившая всю сложность и противоречивость художественных и личностных поисков писателя.

Понимание целесообразности появления драмы "Живой труп" в художественном процессе Л.Н.Толстого требует исследования закономерностей эпического творчества, которое, развиваясь параллельно, трансформируясь, вместе с драмой вобрало и отразило своеобразие эпохи и сложность авторского постижения её.

Присущее Толстому в этот период кризисное мироощущение связано, с одной стороны, с трагическим несоответствием, "кричащим разногласием своей жизни со своими верованиями, своей совестью". Готовность к страданию, к несению "креста", "тюрьме", "висилице" "ради осуществления требований любви" сталкивалось с жизнью обы-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

денной в семье, среди народа, "насилу доживающего до нови".

С другой стороны, неуспокоенность и тревога Толстого связаны с художественным осмыслением героя в это время. Характерный для художника способ самовыражения, "миросамопонимания" через романного, "автобиографического" героя меняется в этот период. Концепция личности ("я" и "мир") трансформируется, претворяясь в новых условиях в эстетических и творческих устремлениях писателя, который в середине 90-х годов (1896, 1897, 1898) переживает своеобразный перелом в мироощущении, в способах постижения жизни. Факт, документ, жизненная подробность становятся точкой отсчета, точкой отталкивания в творчестве. Этот перелом привел писателя, с одной стороны, к открытию эстетики обыденного, с другой - к интересу исследования поведения, самоощущения в этом обыденном романного героя.

Динамика жанровых форм в творчестве Л.Н.Толстого этого периода в полной мере отражает сложность развития и изменения мироощущения писателя, его эстетических устремлений. Драматизм осмысления героем самого себя в бытии и поиск "божеского", с одной стороны, связан с жанром романа, с другой - с жанром повести.

Линии романа и повести, взаимопроникая друг в друга, в конечном итоге приводят писателя к необходимости создания драмы, жанра, в котором и находит завершение, "развязывается" судьба традиционно романного героя, осмысленного к этому моменту с позиций бытия, с позиции эстетики обыденного. С этой точки зрения драма "Живой труп" явилась связующим звеном в общем развитии толстовского эпоса от романа "Воскресение" к повести "Хаджи-Мурат". Таким образом, воспринятая как звено в общей цепи художественного процесса, драма "Живой труп" позволит исследовать не только влияние эпоса на драму, но и драмы на эпос.

В.Ф.Уляндро

СПОСОБЫ ТИПИЗАЦИИ В САТИРИЧЕСКОМ ОБОЗРЕНИИ М.Е.САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА "ГОСПОДА ТАШКЕНТЦЫ"

Сатирическое обозрение М.Е.Салтыкова-Щедрина "Господа ташкентцы" ("Отечественные записки", 1869-1873 гг.) представляет собою художественное исследование современности. В нем писатель обличает буржуазно-дворянское хищничество и произвол, обусловленные процессом капитализации в России.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

В обозрении сатирик обращается к обобщению как самого понятия ташкентства, так и к классификации образов ташкентцев. "Ташкентство как явление социально-психологическое совмещает в себе признаки феодального и буржуазного хищничества в период их начавшегося исторического размежевания" (А.С.Бушмин).

В современном советском литературоведении "Господам ташкентцам" отведено определенное место (работы Я.Е.Эльберга, А.С.Бушмина, Е.И.Покусаева, В.А.Мыслякова, М.В.Горячкиной, А.А.Кук и других специалистов). В данной работе анализ ведется преимущественно в одном аспекте - освещении сатирического портрета.

Сатирический портрет мы рассматриваем, обратившись к образу Митрофана ("Введение").

Опираясь на излюбленный прием литературной трансформации, Щедрин использует фонвизинский образ в новом обличье. Введены два ракуса (сатирическое обобщение с применением множественного числа - Митрофаны!) и бытовая зарисовка ("штоф в руке", "непреоборимый аппетит в желудке", "мечется из угла в угол"!.. (IO,22). Оба ракуса концентрируют в Митрофане черты новоявленного деятеля, несущего "одно бессознательное разрушение!" (IO,I6).

Способы типизации можно анализировать, обратившись к формам повествования. Одна из них - повествование от лица автора, который, по справедливому замечанию В.Мыслякова, "непосредственно выходит на поверхность повествовательного течения", сообщая факты и события, интерпретируя их.

Щедрин изобретает форму "мы". "Мы" - сложный композиционный и стилистический прием, отражение авторского сознания. "Мы" помогает типизировать действительность, пропуская ее через призму видения писателя-демократа. Рассуждая от имени "мы" во "Введении" о талантливости, о "свежести" русского общества, Щедрин критикует славянофильские и почвеннические теории, иронизирует над консервативностью дворянства.

Интересно проследить функции рассказчика. В "Господах ташкентцах" они неординарны, многозначны. В очерках "Ташкентцы-цивилизаторы" и "Они же" возникает "я" - объект сатирического обличения. Это интеллигент-ренегат, ташкентец-цивилизатор, приемы типизации ("вехи" биографии, "деяния", внутренние монологи) раскрывают политическое и моральное лицо персонажа.

Далее анализируются групповой портрет ташкентцев, портрет Пьера Накатникова, осуществляющего на практике политику самодержавия, и гротескные образы горилл (IO,24).

Публицистичность и художественная условность, сатирическое

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

обобщение и зарисовка, прочтение "чужого сознания", и другие приемы типизации помогают М.Е.Салтыкову-Щедрину нарисовать сатирические типы ташкентцев, враждебных демократии и народу .

Ю.В.Шатин

ПОСЛЕДНИЙ СОН РАСКОЛЬНИКОВА (К проблеме реминисценций в полифоническом романе)

Новое прочтение романов Ф.М.Достоевского, стимулированное выходом второго издания знаменитого сочинения М.М.Бахтина (1963), помогло обнаружить в них большое число инотекстовых вкраплений, среди которых большое место занимают литературные реминисценции. В частности, такие реминисценции встречаются "на всем протяжении "Преступления и наказания" (Назиров Р.Г. Реминисценция и парафраза в "Преступлении и наказании".- Достоевский. Материалы и исследования. М., 1976, т.2, с.95).

Удельный вес реминисценций в разных частях полифонического романа "Преступление и наказание" различен: огромное их большинство резко возрастает по мере приближения Раскольникова к кризисным точкам сюжета и чаще всего совпадает с грезами, бредовыми видениями и снами главного героя.

Поиски литературных источников таких реминисценций - одна из задач литературной науки. Так, источники реминисценций последнего сна Раскольникова обнаруживались исследователями в Евангелии (Кирпотиным В.Я.) и Апокалипсисе комментаторами полного собрания сочинений.

Вместе с тем последний сон Раскольникова имеет более близкий литературный источник, насколько известно, пока не подвергавшийся изучению, - рассказ В.Ф.Одоевского "Город без имени", опубликованный в 13 томе журнала "Современник" в 1839 году.

Сопоставительный анализ двух текстов позволяет установить широкое использование Ф.М.Достоевским стилевых и сюжетных клише, заимствованных у В.Ф.Одоевского и трансформированных в соответствии с логикой сна, которая является, по выражению И.М.Сеченова, "небывалой комбинацией былых переживаний" и отличается особым языком, который имитируется в романе.

Сказанное не исключает, что наряду с "Городом без имени" Евангелие и Апокалипсис также служили писателю материалом для реминисценций. Здесь мы сталкиваемся с одной любопытной особен-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ностью: в отличие от реминисценций в монологическом типе романа ("Евгений Онегин", "Обыкновенная история" и др.), полифонический роман обращается сразу к нескольким источникам, делая их ареной столкновения разных сознаний и разных языков. В частности, в последнем сне Раскольникова можно наблюдать, как логика сна и логика теории главного героя образуют конфликт двух сознаний (апокалиптического и рационального) и двух языков (суггестивного, ассоциативного, с одной стороны, и фабульного, социально и психологически детерминированного – с другой). Диалектическое снятие этой антитезы – необходимое звено сюжета в полифоническом романе, подготавливающее духовное воскресение Родиона Раскольникова.

Представляется, что дальнейшее изучение романов Достоевского не должно ограничиваться отысканием источников реминисценции и их констатацией, но установлением некоего "поля" потенциальных смыслов, возникающих на пересечении цитаций, аллюзий, парафраз и реминисценций и обеспечивающих художественную целостность такого явления, как полифония.

М.С.Штерн

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРА ВИДЕНИЯ В ФАНТАСТИЧЕСКОМ РАССКАЗЕ Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО "СОН СМЕШНОГО ЧЕЛОВЕКА"

М.М.Бахтин называл "Сон смешного человека" ключевым произведением, в котором наиболее отчетливо раскрывается жанровая сущность творчества Достоевского. Его произведения живут в большом историко-литературном контексте. Новые формы и принципы философско-художественного обобщения, открытые писателем, возникали в результате трансформации античных и средневековых жанровых систем: менипеи, жития, видения. Примером такого переосмысления является рассказ "Сон смешного человека". Событие рассказа – духовное перерождение героя, приобщившегося к истине, – трансформация сюжета видения, в котором человеческая душа, путешествуя по небесным сферам и погружаясь в адские бездны, познает добро и зло и приобщается к законам бытия.

В видении все происходящее имеет сакральный смысл, событие его – "прорыв" человека сквозь земную оболочку в сферу высшей истины. Но этот "прорыв" изображается как результат деятельности объективных, сверхличных сил. Когда авторы видений пытаются изобра-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

зить борьбу добра и зла в человеческой душе, они прибегают к приему персонификации. Пространство действия здесь - "мир божий", и человек в нем-необходимый посредник и в то же время пассивный, страдательный объект.

Эта пассивность субъекта впервые была преодолена в 4 "Божественной комедии" Данте. У Достоевского конфликт, событие перемещаются окончательно в сознание героя. Однако писатель онтологизирует (как этого требует видение) процессы духовной жизни и придает им объективный, абсолютный смысл. Действие развертывается в двойном измерении: во-первых, это "личное", психологическое время-пространство героя, оснащенное необходимыми бытовыми и социально-историческими реалиями. Но это и время - пространство абсолютного выбора, последнего решения извечных проблем, имманентных человеческому сознанию. Достоевский использует прием, широко распространенный в средневековых видениях,- пространственное воплощение времени. Два момента духовной эволюции героя ("теперь" и "прежде"). получают пространственное воплощение в его сне. Две стороны сознания героя - братская любовь к миру и нигилистическое равнодушие - отделяются от него, проецируются на историю человечества и выступают как две ее эпохи - "золотой век" и "цивилизация". Отречение от "ада" современной цивилизации, воспоминание об утраченном "рае", осознание возможности и необходимости его возвращения - такова динамика истории, таков смысл духовного переворота, пережитого героем рассказа. Спасение мира оказывается у Достоевского делом сугубо человеческим ("рай" и "ад" герой носит в себе, в своем сознании; он может выбрать, реализовать либо то, либо другое). Отсюда смелая и неожиданная трансформация христианского мифа: "смешной человек" выступает одновременно и в роли соблазнителя мира, дьявола, и в роли спасителя, Христа.

На связь "Сна смешного человека" с жанром видения указывают и промежуточные ассоциации, реминисценции из "Божественной комедии" Данте. Описание петербургского тумана и дождя представляет собой скрытое цитирование шестой песни дантовского "Ада". Традиционные, обладающие устойчивым значением образы "света", "мрака", "бездны", "неба", "звезды" придают пейзажу характер мистерии. Взаимосвязь их отражает амбивалентный характер пространства, всего события в целом: герой погружается в "бездну", чтобы вырваться потом на простор "неба". За иерархией пространства открывается иерархия состояний человека и мира. "Глубины" и "вершины", "бездна" и "небо", "земля" и "звезда" составляют амбивалентное

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

единство. Борьба "правды" и "кривды" (в средневековых утопиях "небо" - обитель истины; "Правда", потерпев временное поражение в борьбе с "Кривдой", ушла в небеса) осуществляется в пределах земного бытия, тем самым оно обретает священный смысл.

Э.М.Жилякова

О ЖАНРОВОМ СВОЕОБРАЗИИ "ЗИМНИХ ЗАМЕТОК О ЛЕТНИХ ВПЕЧАТЛЕНИЯХ" (Достоевский и Карамзин)

История изучения жанровой специфики "Зимних заметок о летних впечатлениях" Ф.М.Достоевского традиционно связана с выявлением их публицистической природы. Вместе с тем "Зимние заметки о летних впечатлениях" представляют собой целостное художественное произведение, в структуре которого публицистический элемент лишь одна из существенных особенностей.

Проблема организации повествования (автора и повествователя) генетически связана с традициями русской литературы, у истоков которых находятся "Письма русского путешественника" Н.М.Карамзина.

Постановка темы: Достоевский и Карамзин (в связи с жанровой спецификой "Зимних заметок о летних впечатлениях") определяется признаниями самого писателя об огромном влиянии, испытанном от личности и творчества Н.М.Карамзина ("Я возрос на Карамзине"). В Тексте "Зимних заметок о летних впечатлениях" есть прямое указание на чтение "Писем русского путешественника". Наконец, к такой постановке ведет характер осмысления центральной проблемы в ориентации на просветительскую концепцию, в частности Н.М.Карамзина.

Концепция личности (изображение и осмысление русского национального характера в сравнении с буржуазным западным) содержит просветительское по сути представление о натуре человека. Установка на выявление многостороннего проявления качеств ее предопределило очерковое начало в структуре повествования. Не хроника событий, а исследование глубинных антиномий природы человеческой и буржуазных аномалий занимает Достоевского, что проявилось в особенностях композиции.

"Зимние заметки о летних впечатлениях" соотносятся с "Письмами русского путешественника" в характере постановки центральной проблемы: Россия и Запад. Решение ее отличает диалектичность

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

(ориентация на духовные ценности западной культуры и отталкивание от ее буржуазной ограниченности) и выдвижение на первый план проблемы становления сознания русского человека в процессе осмысления им (повествователем-путешественником) зарубежной жизни. Эта проблема развития личности определяет романное начало "Зимних заметок о летних впечатлениях". У Достоевского с этой особенностью связано стилистическое многообразие повествования (личность реализуется через многогранные связи, через взаимодействие с различными типами сознания).

Особое место в "Письмах русского путешественника" отводится проблемам искусства, философии, культуры, обладающим, по просветительской концепции, колоссальной силой воздействия на нравственную природу человека. Представление о мессианской роли искусства в высшей степени свойственно Достоевскому. Обогащенная идеей народности, культура мыслится Достоевским как сила, выражающая и созидающая национальное сознание. Этим обусловлено широкое и принципиальное введение в "Зимние заметки о летних впечатлениях" контекста литературы и искусства.

Таким образом, своеобразие "Зимних заметок о летних впечатлениях" как целостного художественного произведения может быть более глубоко осмыслено в соотношении с традициями русской литературы, а именно с "Письмами русского путешественника" Н.М.Карамзина.

Е.А.Акелькина

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРА ПРИТЧИ В "ДНЕВНИКЕ ПИСАТЕЛЯ" Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО ЗА 1876 г.

Использование содержательных возможностей видоизмененного и приспособленного к законам своей поэтики жанра притчи у Достоевского, а точнее, притчевого принципа организации повествования, несомненно, указывает на сложную художественно-философскую природу "Дневника писателя" за 1876 год. Все самостоятельные художественные произведения, включенные в текст "Дневника писателя" за 1876 год, представляют собой своеобразные композиционные смысловые узлы, выполняют роль своеобразного жанрового камертона, носителя основного формообразующего принципа, заставляющего читателя каждый раз воспринимать рассказанную историю как притчу.

В тех моментах, где прямой авторский монолог сменяется рассказом, историей, картинкой, субъект повествования ("писатель")

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

каждый раз акцентирует роль художественного вымысла, "сочини - тельства". Например: "Вдруг вспомнил про эту старушку и почему-то мигом дорисовал себе продолжение о том...: вышла другая, может быть, очень правдоподобная маленькая картинка". ("Столетняя"). Этот прием нужен, чтобы выделить рассказ, задать определенную притчевую инерцию для читательского восприятия, создать с помощью рассказанного случая, факта особый угол зрения на событие, позволяющий увидеть глубину и неоднородность явления.

На фоне описательности и парадоксальность длинных названий глав, данных в ироническом ключе, простота и серьезность заглавий художественных произведений ("Мальчик у Христа на ёлке", "Мужик Марей", "Столетняя") как бы выводит читателя к родовому, вековечному, создают предельно обобщенный масштаб восприятия. Так, с первых фраз рассказа "Столетняя" мы замечаем, что история о встрече со старушкой в пересказе "одной дамы" предстает в самой общей форме: нет собственных имен, социально-бытовая конкретность минимальна, главное действующее лицо выступает в своем родовом значении столетней. Руководящее авторское присутствие проявляется в том, что, пересказывая чужие и свои впечатления, повествователь выявляет вековечное, родовое в суете повседневности. Совершенно очевидно, что тон, стилистика, интонация этих высказываний, выполняющих роль притчи, носит дидактический характер. Личностная эмоциональная окраска речи автора лишь переводит эту дидактичность во внутренний план. Рассказ "одной дамы", благодаря сквозной ассоциативной символике, оркестрован так, что в ее речь как бы проникает авторская установка на выявление сущности, смысла происходящего. Столетняя в суете жизни словно воплощает "теплое" начало мудрости, полноты совершенного цикла духовного развития, недаром внутренним лейтмотивом первой части становится солнечная символика. ("Думаю: тепло, солнышко светит, дай пойду к внучкам пообедать", - слова старушки. "...сидит-улыбается, солнышко прямо на нее светит", - слова "одной дамы". "Глаза тусклые, почти-мертвые, а как будто луч какой-то светит из них теплый", - слова дамы). Итак, перед нами ситуация, когда рассказанная история воспринимается благодаря особой авторской установке как притча, выполняет функции притчи, не будучи ею. Достоевский не сочиняет и не пересказывает известные притчи, как Толстой, но притчевый принцип художественного обобщения становится у него организующим в "Дневнике писателя". Потребность в поисках обобщающей истины в русской прозе 1870-х годов реализуется в актуализации философских дидактических жанров. Не случайно в 1870-е годы к притче обращаются такие

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

писатели, как Л.Н.Толстой, В.Гаршин, Ф.М.Достоевский. М.Е.Салтыков-Щедрин строит некоторые свои сказки как притчи. Активизация философских жанров в 1870-е годы свидетельствует о таких жанровых поисках, которые предшествуют синтезу философского и художественного начал. В русской прозе процесс этот имеет весьма широкую амплитуду и отразится позже в творчестве А.П.Чехова, А.М.Горького, Л.Андреева, раннего М.М.Пришвина.

Применительно же к Достоевскому осуществление притчевого принципа организации повествования как жанра образующего в "Дневнике писателя 1876 года", несомненно, свидетельствует о философской природе подобной прозы.

И.И.Середенко

ЭПИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР В РОМАНЕ Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО "ПОДРОСТОК" И ЭВОЛЮЦИЯ РОМАННОЙ ФОРМЫ

"Подросток" наименее изучен из всех романов Достоевского. Некоторые исследователи подчеркивают композиционную рыхлость, хаотическую смену фактов, связывая это с "кризисом романной формы" Достоевского в 70-е годы (Л.П.Гроссман). Другие стремятся доказать "связь отдельных элементов с основной сюжетной линией романа" (Н.К.Савченко), но исходят из того, что "Подросток", как и предшествующие романы Достоевского, роман-трагедия, где в центре - нравственно-философские искания героя-идеолога и опровержение его идеологических построений.

Такой подход снимает вопрос об эволюции Достоевского-романиста и не отражает существа дела.

"Подросток" - новый этап в развитии романной формы у Достоевского, выход писателя к новому для него типу романа - эпическому роману, окончательное освоение которого состоится в "Братьях Карамазовых". Структура и композиция "Подростка" определяются не развенчанием идеи центрального персонажа, как в романах 60-х годов, а становлением формирующегося характера.

В романах-трагедиях 60-х годов в центре внимания писателя - трагический герой, обусловленный в этом качестве внутренне присущим ему конфликтом. Трагический характер дан в романе уже сформировавшимся, на протяжении же романного действия он не развивается, а лишь раскрывается. Поступки, поведение трагического героя детерминированы его идеей; развенчание идеи-страсти, разрешение внутреннего конфликта ведут действие к трагической развязке.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Иначе задуманы и осуществлены Достоевским романы 70-х годов - "Подросток" и "Братья Карамазовы". Конструктивный центр этих романов - эпический, развивающийся характер, лишенный внутреннего конфликта, находящийся исключительно в конфликте с внешним миром.

В "Подростке" это Аркадий Долгорукий, центральный герой и повествователь. Три части романа "Подросток" соответствуют трем этапам становления героя: первая часть - бунт Аркадия Долгорукова, вторая часть - падение, третья часть - возрождение. Первая часть включает в себя и предысторию героя: первые драгоценные детские впечатления, играющие, по Достоевскому, огромную роль в формировании личности, мечты в условиях физического и нравственного унижения в пансионе Тушара и оформление ротшильдовской идеи Подростка.

Идея, в отличие от идей предшествующих героев, излагается Подростком монологически, не как "живой образ", но как один из этапов формирования личности. Непосредственно же в романе в определении поступков героя идея Аркадия не участвует, отложена им на "потом".

Первый этап истории Подростка - собирание фактов, бунт с целью разрыва с окружающими и прежде всего близкими людьми.

Второй этап эволюции героя дан по контрасту к первому: погружение в "их" круг, испытание "соблазнами" общества и в обществе, падение, болезнь.

Третий этап - возрождение Аркадия (с рецидивами "болезни" в физическом и нравственном смысле) благодаря праведнику Макару Долгорукому и обстоятельствам, победа над "безобразием" и обретение "благообразия", новой жизни и нового пути.

Остальные персонажи романа подчинены главному, даны в восприятии и оценках Аркадия, способствуют становлению его личности.

Итак, роман "Подросток" - эпический роман, художественное исследование процесса формирования характера "члена случайного семейства" в новых исторических условиях. Композиция романа подчинена раскрытию этого процесса. Кажущаяся рыхлость романа обусловлена тем, что Достоевский, полемизируя с Толстым, но и осваивая эпический диалектический метод Толстого в изображении развивающегося характера, показывает, как учит жизнь, а не "прекрасные примеры".

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

О.Д.Корзухин

"ЛИТЕРАТУРНЫЙ" СЮЖЕТ В РЕАЛИСТИЧЕСКОМ РОМАНЕ

Современный этап в методике сопоставительного анализа отдельных художественных произведений актуализирует проблему соотношения "отражаемого" и "отражающего" ("чужого" и "своего", по терминологии Г.М.Фридлендера) прежде всего при исследовании русского реалистического романа, где отмечается факт так называемого жанрово-стилевого синтеза. Явление жанрово-стилевого синтеза в реалистической прозе XIX в. понимается как следствие резко обозначившегося в конце XVIII -начале XIX вв. распада жанрового мышления, разрушения "рефлективно-традиционалистского" состояния европейской культуры (С.С.Аверинцев).

"Повышенная литературность" (Р.Г.Назиров) творчества писателей-реалистов, в частности Достоевского, при таком понимании не означает изучения некой суммы литературных цитат как результата "усложненного процесса цитирования" в литературе XIX в., объясняемого "дидактико-просветительскими тенденциями романа этого времени", "влиянием на него нехудожественных форм общественного сознания", "возросшим уровнем эрудиции писателя, высоким уровнем читательской аудитории" (А.В.Никитин).

Отмеченная М.М.Бахтиным способность романа "впитывать" в себя все известные жанры ставит вопрос об о р г а н и з а ц и и этих жанров в сюжете романа (Ср. понятие "жанровый диалог" у Г.К.Щенникова). В русском реалистическом романе XIX в. она подчинена поиску некой идеальной жанровой формы, способной быть эстетически значимой для утверждения необходимости ценностно- духовного бытия при признании необходимости исторического процесса. В этом смысле можно говорить о своеобразном "литературном" сюжете в романе, со своим "конфликтом" и разрешением его. Например, в "Бесах" Достоевского сюжетные катастрофы героев - "прорывы" из ими самими созданных для себя и других форм ("поэмка" Степана Трофимовича, рыцарские рассказы "для ёлок и институтов", "вирши" Лебядкина, " Mercі " Кармазинова и т.д.), представлены через многочисленные жанровые и речевые установки самого рассказчика, пишущего "хронику". В сфере "литературного" сюжета происходит разрушение чужой литературной установки или обнаружение в её "оправе" истинного "пушкинско-евангельского" слова как авторского критерия истины, познание извечно данной, но утраченной правды (слова из "Бесов" Пушкина и Евангелия, представленные в эпиграфе).

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Если форма романа "пропитана скрытым, как бы всецело превратившимся в форму громадным и многогранным содержанием" (В.Б.Кожинов), то практически необходимо обозначить границы того момента, когда испытываются с точки зрения его эстетической значимости возможности содержания "превратиться" в форму. "Литературный" сюжет в русском реалистическом романе представляет собой, таким образом, процесс "превращения" в конкретном художественном целом ценностных (т.е. прошедших испытание на их значимость в сюжете) готовых жанровых и стилевых форм в конституирующие элементы жанра (житие, проповедь - у Достоевского), что, разумеется, не всегда свидетельствует о продуктивности для последующих литературных эпох такого жанрового "канона", ф о р м и р у ю щ е г о с я на глазах у читателя.

В.В.Смирнова

ФОРМИРОВАНИЕ ЖАНРОВЫХ ПРИЗНАКОВ "ОБЩЕСТВЕННОГО РОМАНА" В "БЕСАХ" Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО (От черновых набросков к окончательной редакции)

Историко-литературный термин "общественный роман" определяет конкретную романную форму, поиски которой шли в русской литературной практике и теории в пореформенный период. В центре внимания "общественного романа" не частная жизнь "внутреннего человека", а история самого общества во всей сложной динамике составляющих ее элементов. Наиболее полно его теоретическая основа была сформулирована М.Е.Салтыковым-Щедриным на рубеже 1860-1870-х годов.

Своеобразие "общественного романа" 1860-х годов состоит в том, что его признаки редко достигают завершенного жанрового определения, чаще они проецируются на уже сложившиеся индивидуальные творческие методы писателей, значительно преобразуя их. Зрелый Достоевский остро ощущает необходимость подкрепить обычный для внутреннего мира его героев психологический конфликт их политическим самоопределением и самочувствием.

В подготовительных материалах к "Бесам" совершается постепенный отход от жанровой формы социально-бытового и психологического "семейного" романа и в связи с этим изменяется сюжет, система мотивировок и способ повествования.

На первом этапе работы над "Бесами" (с февраля по август 1870 г.) Достоевский детально разрабатывает систему родственных

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

и любовных связей персонажей, придавая им важное сюжетообразующее значение. Замысел политического памфлета на нигилистов писатель пытается реализовать в рамках любовной истории, подключая к ней и процесс духовного перерождения Князя (Ставрогина). При этом авторская трактовка современной общественной смуты оказывалась слишком частной, а ее художественное воплощение порою заставляло вспомнить поэтику антинигилистического романа (обилие героев-резонёров, стремление Князя преуспеть на "гражданском" поприще и т.д.).

Серьезная нравственно-философская проблематика "Бесов", до конца определившаяся у Достоевского осенью 1870 г., изнутри взрывает традиционную семейно-любовную фабулу, композиция романа отчетливо оформляется как двуединство философской трагедии и политического памфлета.

Изменения в замысле романа коренным образом преобразуют и всю систему мотивировок, поступков, отношений героев, которые начинают казаться обескураживающе не связанными привычными нормами. Так, конфликт персонажей, выразившийся в пощёчине Шатова Ставрогину, в окончательном варианте "Бесов" из плана любовно-житейского переносится в план идеологический, их столкновение освобождается не только от прагматически однозначных мотивировок ревностью, оскорбленными чувствами, но и от более общей их заданности сложившимися порядками той или иной социальной среды.

В подготовительных материалах к "Бесам" явственно прослеживается и постепенное изменение в самой манере повествования. В то время как политическая и идеологическая программа романа лишь ощущалась где-то на втором плане и терялась в обилии действующих лиц, любовных и семейных драм, Достоевский был озабочен тем, чтобы в авторских отступлениях распутать перед читателем весь клубок разнонаправленных чувств и событий.

Далее, параллельно с усилением идейно-философской насыщенности образов главных героев вырисовывается и оптимальный, по мнению самого писателя, хотя и противоположный первоначальному, "тон рассказа": всепроникающие авторские объяснения сменяются поэтикой нарочитой недоговоренности, таинственности. В соответствии с этим образы центральных персонажей романа в его окончательной редакции формируются, как это удовлетворенно подчеркивал сам Достоевский, " действием и фактами", а не "рассуждениями".

Н.Д.Тамарченко
Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ РОМАН - ЭПОС - ДРАМА (Толстой и Достоевский)

Традиционное противопоставление "эпического" романа Толстого и "роман-трагедии" Достоевского находит ныне обоснование в концепции "синтетической" родовой сущности романа XIX-XX вв. и доминирования одного из трех родовых начал в типологических разновидностях жанра (В.Д.Днепров) или в определении этих разновидностей на основе господствующего типа субъектно-речевой организации произведения (Б.О.Корман). Но к произведениям Толстого понятие "эпического" романа (тем более - "романа-эпопеи") приложимо отнюдь не в равной степени. Неоднократно отмечалась, например, близость "Анны Карениной" к проблематике и структуре трагедии (В.В.Фёдоров, Н.К.Гей и др.). Подобные же осложнения с понятием "драматический" роман возникают из-за существенных различий между романами Достоевского. Методология и методика исследования при такого рода сопоставлениях реалистического романа с эпопеей и драмой еще недостаточно разработаны. Необходим, в частности, учет высказываний Гегеля и Гёте на эту тему, а также некоторых положений М.М.Бахтина.

Роман "в современном смысле", по Гегелю, и близок, и противоположен эпопее, поскольку многосторонняя целостность мира и человека в нём - результат эстетического преодоления разобщенности между внешним и внутренним, наличным и становящимся. Равновесие двух аспектов эпического события приобретает поэтому в романе новый смысл. Духовная активность героя, как показал Гёте, играет ретардирующую роль: это его сопротивление силам, могущим преждевременно завершить его личность, превратить его в "частного" человека. Но эта же активность - выражение закономерности исторического становления мира в герое, который в итоге приходит к "признанию" подлинного и субстанционального начала" в нем. Такова специфическая ситуация сюжетной невоплощенности героя в реалистическом романе, которая отдаляет его от драмы в ещё большей степени, чем эпопею.

С другой стороны, сама по себе определенная сюжетная роль и в целом сюжетная судьба героя в романе имеют существенное внутреннее родство с драмой. Действие романного героя "не общезначимо и не бесспорно и совершается не в общезначимом и бесспорном эпическом мире", оно "нуждается в идеологической оговорке, за ним всегда определенная идеологическая позиция, не единственно возможная и поэтому оспоримая" (М.М.Бахтин). Но действие драмы - как в от -

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

дельных моментах, так и в целом - служит именно оценке правомерности поступка героя в связи с его мотивами и последствиями. Отсюда "драматические" сюжетные функции монологов и диалогов героев в романе. Значительно большая (по сравнению с эпопеей) близость реалистического романа драме особенно очевидна там, где вопрос о правомерности действий героя составляет основную идеологическую проблему произведения.

На реалистическом этапе развития роман, будучи объективно соотносим и с эпосом, и с драмой, находит почву для своего самоопределения и обретения художественной специфики, по мысли М.М.Бахтина, в стихии социально-идеологического разноречия. Герой как субъект исторического творчества проявляет себя не столько в поступке и мотивирующем его высказывании, сколько в речевом общении как особом событии духовной жизни. В этом событии и усматривается в первую очередь "организующая сила" реального исторического будущего, т.е. созидание новых форм человеческого общежития (Ср.: Я.С.Билинкис). Художественное освоение романом этой особой жизненной сферы выражается в возникновении внесюжетных функций диалога. Соотношение "речевых зон" героев ("Большой диалог") или прямой контакт автора с читателем становятся определяющими факторами завершения произведения как целого.

А.А.Фирсова

ОБРАЗ ТУРГЕНЕВСКОГО АВТОРА В "БЕСАХ" Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО

Образ Кармазинова до сих пор традиционно считается злой карикатурой на Тургенева. В литературоведении существует несколько концепций, осмысливающих взаимоотношения Тургенева и Достоевского как историю вражды, в основе которой исследователи усматривали разницу в характерах, мировоззрении, классовый антагонизм и т.д.

Нынешний уровень развития литературоведческой мысли позволяет пересмотреть, корректировать, дополнить сложившиеся концепции. Эта работа успешно начата А.И.Батюто, который доказал на большом количестве публицистических, эпистолярных материалов, на художественных текстах, что взаимоотношения романистов были более сложными, чем принято было думать, и характеризовались не одной враждой: писателей объединяла общность взглядов на многие вопросы современности и на литературные вопросы в том числе; в их творческой деятельности выявлены моменты "схождения" и "отталкивания".

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Уровень развития литературоведения дает возможность рас - смотреть проблему взаимоотношений романистов в аспекте самой поэтики жанра.

Образ Кармазинова представляет собою благодатный материал для решения этой задачи. Он занимает значительное место в сюжете "Бесов": Кармазинов - идеолог "бесов", первым "вторгается" в город. С его выступления на литературном празднике началась целая вереница скандалов, до основания потрясших город. Сцены скандалов в романе были и до приезда Кармазинова, но они касались группы основных персонажей, - городская молва только обсуждала их. Под влиянием Кармазинова и Верховенского скандалы принимают глобальные масштабы. Такова его сюжетная роль и его место в идейной концепции романа.

В художественной концепции романа также очень значительна сцена выступления Кармазинова на литературном празднике с чтением " Merci " и пародирования произведений Тургенева "Пожар на море", "Казнь Тропмана", "Призраки", "Довольно".

Сопоставительный анализ пародируемого и пародирующего текстов в плане их субъективной организации приводит к заключению, что Кармазинов - типичный образ писателя "средней руки", что в нем пародируется тип тургеневского автора, автора социально-психологического романа вообще, высмеиваются приемы монологического повествования. Что же не устраивает Достоевского в таком повествовании?

Во-первых, единственная точка зрения повествователя. Во-вторых, тот факт, что в романах, в повестях много места занимает любовь. И это тоже, по Достоевскому, устарело. В-третьих, идиллическая вписанность "красивых" героев в "красивую" природу. В -четвертых, изысканность приемов культурной характеристики, широко разработанной в русском романе до Достоевского вообще, в романе Тургенева, в особенности. В-пятых, аристократизм облика повествователя, возвышающегося над публикой в виде пророка, противостоящего ей со своим единственным "Я".

Таков смысл этой пародии. "Стремясь к разрушению одной эстетической концепции, дискредитируя её стиль, пародия служит средством самоутверждения других эстетических принципов".

Тургенев для Достоевского был эпохальной фигурой, а не только частным лицом, с которым он то ссорился, то мирился. Не отвергая ни одной из традиционных концепций, исследующих взаимоотношения романистов, следует сделать вывод, что в образе Кармазинова воплощены типичные свойства автора-монологиста средней руки и

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

зло, с позиций поэтики полифонического романа, высмеяны приемы повествования в монологическом романе вообще. Достоевский, таким образом, абсолютизирует своё художественное открытие. Однако развитие жанра романа в конце XIX и в XX веке показывает, что роман движется не по пути противопоставления двух художественных систем, а по пути их синтеза.

Г.К.Щенников

СТРУКТУРА ХАРАКТЕРА ПРАВДОИСКАТЕЛЯ В СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКОМ РОМАНЕ 1860-1870-х гг.

В 1860-1870-е годы совершаются заметные сдвиги в структуре литературного героя - выразителя передовых интеллектуальных сил России. Происходит смена характерологического стержня: этим стержнем оказывается уже не представительство новых культурно-исторических потребностей (хотя герой и отражает эти потребности), а внутренние основы деятельности человека; не связь с передовым умственным движением (даже если она подчеркнута), а особый духовный склад как фактор социальной жизни.

В новую эпоху социальный статус персонажа, его принадлежность к сословию, партии, идейному течению как критерий его оценки оказывается недостаточным: итоги его жизненного опыта уже не определяются целиком участием в общественно-преобразующей деятельности. Литература предшествующих десятилетий (40-50-х годов) обнаружила разлад между идейными устремлениями "лучших людей" и мироотношением, обнаруживающимся в их повседневной психологии. В пореформенное время в творчестве ряда крупнейших писателей: Л.Толстого, Ф.Достоевского, Н.Лескова - появляется принципиально новый герой - правдоискатель, чья деятельность направлена прежде всего на самого себя, на поиск путей и способов самопознания, самоуправления, самосовершенствования.

Правдоискатель не лишен социальных задач, но, в отличие от Бельтова и Рудина, от Базарова и Лопухова, он появляется не как проповедник с готовой жизненной программой - он ищет эту программу и проверяет, апробирует вынашенные им идеи прежде всего на себе, в рамках лично организуемых социальных экспериментов или на собственной судьбе. При этом объектом его познания и испытания становится не только программа и осуществляемое по ней дело, но и стимулы, побудившие его к делу, морально-нравственное оправдание своей деятельности, смысл ее для себя. У "идеологов" Достоевского испы-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

тание собственных "идей" означает прежде всего выяснение скрытых за ними стимулов. Герои Л.Толстого (Оленин,Пьер Безухов, Константин Левин) то вырабатывают очередную жизненную программу,то больше всего озабочены стимулами своей жизнедеятельности.

Показательно,что самосознание стимула становится важным (хотя,конечно,не единственным) средством проверки программы: неудовлетворенность стимулом - верное свидетельство нежизненности программы (у тургеневских героев разлад в душе не компрометировал ценности исповедуемых ими идей,он означал лишь психологическую "слабость" их пропагандиста). Наибольших духовных взлетов правдоискатели Толстого и Достоевского обнаруживают именно в выработке и переоценке стимулов,в утверждении новых социальнс-этических позиций,а не в создании социальных программ. Поэтому и значимость их духовного опыта не может быть оценена результативностью последней социальной программы,к которой они приходят (в научной литературе иногда за эту программу выдается итоговое нравственное мерило героя).

Правдоискатель-дворянин нередко вступает в традиционную полемику с нигилистом. Но смысл этой полемики не в столкновен и разных групп и сословий русского общества,не в утверждении преимуществ одного общественного типа над другим,а в сопоставлении разных личностных структур людей одного времени,в выявлении способов самовоспитания новых "хороших людей",от которых зависит будущее России.

Т.П.Бондаренко

СЕВЕРО - ВОСТОЧНЫЙ ЦИКЛ ПУТЕВЫХ ОЧЕРКОВ В.Г.ТАНА-БОГОРАЗА
(Своеобразие проблематики и ее разрешения)

Путевые очерки В.Г.Тана-Богораза создавались в сложный исторический период,когда остро встал вопрос о переустройстве общественных отношений. В решении возникающих в связи с этим проблем писатель,учитывая опыт своих великих современников - В.Г.Короленко,А.П.Чехова, - идет своим путем.Он обновляет жанр путевого очерка,что становится очевидным,когда анализируешь цикл произведений,описывающих путешествия по северо-востоку России.

Цель путешествий Тана - знакомство с материальной,духовной и общественной культурой Чукотки. Но обращение к историческому прошлому позволяет автору обнаружить неразрывную связь дня минувшего с днем сегодняшним,способствует более глубокому понима-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

нию трагедий забытой окраины и ее жителей. От очерка к очерку границы темы национального угнетения - одной из основных в цикле - расширяются. То, что жертвой эксплуатации являются не только камчадалы, чукчи, эскимосы, но и японцы, корейцы, китайцы, снимает вопрос о радужных надеждах, связанных с капиталистическим путем развития. Для писателя очевиден тот факт, что капиталистическая Америка и капиталистическая Россия едины в своем стремлении к материальному обогащению и единодушны в безразличии к судьбе богатейшего края ("Золотые утки", "На севере дальнем", "Домой").

В цикле очерков проблема межнациональных отношений осмысляется писателем и как проблема взаимоотношений интеллигенции и народа ("На севере дальнем"). Ее постановка и решение приводят к выводу об эволюции сознания Тана-народника.

Общение писателя с коренными жителями неизвестного ранее края не только позволяет ему открыть человеческое в социально приниженном человеке, но само наивное сознание жителя Севера влияет на авторское восприятие окружающего мира, помогая открыть сложное в том, что казалось простым, неестественное-в устоявшемся и привычном ("Море бурное"). Однако автор не склонен к идеализации своих героев. В очерках есть эпизоды, рисующие и неприглядные стороны быта чукчей и эскимосов, что является результатом "цивилизаторской" деятельности "просвещенных" народов.

В путевых очерках Тана повествовательный и композиционный центры перемещены от автора к герою. С этим связано использование усеченного диалога в очерке (даются только реплики персонажа), что является новаторством в этом жанре. Кольцевое построение цикла, "рифмовка" очерков между собой раздвигает границы тем, уже получивших воплощение в литературе, дает им новое освещение, ставит новые проблемы. Этому способствует использование и традиционных элементов структуры путевого очерка: обращение к "сквозным" темам, образам, использование открытых финалов, подхватывающих начал и т.д.

Подробный анализ проблематики и композиции приводит к выводу, что путевые очерки В.Г.Тана-Богораза близки к очеркам Короленко и очерковой книге "Остров Сахалин" Чехова.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

К.Д.Гордович

ХАРАКТЕР АВТОБИОГРАФИЗМА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Н.ГАРИНА-МИХАЙЛОВСКОГО

Большая часть произведений Н.Гарина-Михайловского построена на автобиографическом материале: писатель использует факты из собственной жизненной практики, включает в текст выдержки из писем, дневников. К художественному творчеству он обратился достаточно поздно, не только почувствовав потребность высказаться, но и осознав свое "право на исповедь", значительность собственного опыта для читателей-современников.

Человека практического действия, инженера по призванию, а не только по профессии, Гарина в литературе привлекали жанры, дававшие возможность проявления активной авторской позиции. В свою очередь, эта активность накладывала отпечаток на жанровое своеобразие его произведений.

Особенности соотношения личного и общезначимого, своеобразие автобиографического героя Гарина, характер "дистанции" между героем и автором рассматриваются в данной работе на материале первых произведений писателя: рассказа "Вариант", очерка "Несколько лет в деревне" и повести "Детство Темы".

В рассказе "Вариант" Гарин попытался как бы "отойти от себя" и писать о Кольцове, обобщая смысл собственной инженерной деятельности. Писатель подходит здесь к решению одной из стержневых проблем не только этого рассказа, но всего творчества: "Человек и его дело".

Очерк "Несколько лет в деревне" написан Гариным уже от своего имени. В воспроизведенном с предельной искренностью и самокритичностью неудачном опыте сельскохозяйственных преобразований важны не столько практические выводы, сколько процесс познания жизни народа и осознание ложности вмешательства в эту жизнь с высоты положения и взглядов "вчерашнего крепостника". Открытость финала как бы оставляет возможность для продолжения поисков, оставляет чувство ответственности.

В процессе изложения эпизодов из инженерной и сельскохозяйственной практики рождались творческие принципы Гарина-писателя. Один из них - обязательность возвращения к знакомому, чтобы посмотреть на него другими глазами, переоценить, перепроверить. Строя

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

рассказ о столкновениях автобиографического героя с различными людьми в ходе его трудовой деятельности, Гарин, видимо, почувствовал необходимость проследить путь героя, начиная с детства.

В повести о детстве автобиографического героя Гарин в центр внимания ставит формирование взглядов Темы, его отношение к родным, товарищам, к людям низшего сословия. Писателю принципиально важна способность его героя к самоанализу, к критической оценке собственных поступков. Эти качества воспринимаются Гариным как необходимое условие для осуществления права судить об окружающих.

Сохраняя в воспроизведении прошлого детскую непосредственность и наивность мальчика, Гарин освещает все эпизоды как бы в свете последующего роста сознания. Используя воспоминания о собственном детстве, писатель и здесь заботится не столько о фактической достоверности, сколько о яркости, индивидуальной неповторимости характера ребенка определенного социального круга, определенной эпохи.

Изучая принципы раскрытия характера автобиографического героя Гарина, мы обнаруживаем возможность для соотнесения его произведений, с одной стороны, с повестями Л.Толстого, с другой - с автобиографическими произведениями М.Горького. Опираясь на литературоведческие исследования классических автобиографий прошлого, мы пытаемся определить то новое и ценное, что внес Гарин в литературу своего времени, используя принцип автобиографизма в произведениях разных жанров.

А.П.Селявская

ФИЛОСОФСКАЯ ПОВЕСТЬ А.П.ЧЕХОВА и ФОЛЬКЛОР

Неизученность жанровой природы прозы А.П.Чехова и четкое осознание этой проблемы как очередной ставит задачу многих подготовительных разысканий. Цикличность прозы А.П.Чехова как по идейно-философскому признаку, так и по качеству "поэтической материи" дает этой работе фактические основания.

Определение "философская повесть" в предлагаемом опыте является рабочим, возникает на пути к более подготовленному и емкому синтезу наших знаний о жанровом многообразии и динамическом единстве прозы "несравненного мастера". Относя к данному жанровому циклу "Скучную историю", "Дуэль", "Мою жизнь", с необходимыми уточнениями "Степь", автор считает неизбежным найденные последующим изучением уточнения, ограничения, раскрывающие синтети-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ческое жанровое качество повестей А.П.Чехова.

Опираясь на жанровые традиции повести (ее большую эпичность сравнительно с романом и новеллой, дороманную эпичность, ее устремленность к постижению бытия, ее хроникальность, нуждающуюся в связующем "я", интерес к сложившемуся характеру и др.), А.П.Чехов создал новую повесть - этап в истории этого вида эпоса. Эпичность, бытийность повести А.П.Чехов возвел в степень философского качества, т а к сомкнув бытие и понятие о нем, что главным предметом художественного постижения становится понятие о бытии, знание в области мысли.

Участвуя в искании Россией научного мировоззрения, А.П.Чехов создал философскую повесть, ставшую, наряду с подчеркнуто объективным изображением эпизодов, смотром точек зрения на бытие, типов ориентирования в жизни (Б.Б.Катаев), объективным, "равнонаправленным" анализом их, дав идеальную модель адогматичного мышления, свойственного высокому искусству, указав тем самым на неоправданность претензий "узкой партийности" быть единственно истинной.

Широта охвата идеологических исканий современности, бережное отношение ко всем опытам мысли привели А.П.Чехова по внутренней логике жанра и авторской позиции к философскому опыту фольклора. В систему образов философской повести входит как художественно необходимое носитель народной мысли о всеобщем. Один из них занят антропологическими вопросами: откуда ум у человека, сколько у него умов, как человек, обладающий тремя умами, живет и умирает. Своеобразный "опыт" об уме дает мужик Пантелей ("Степь"). Другой сосредоточен на общих идеях этического; весь его репертуар, захвативший и мир науки, ученых, неизменно доказывает: добро побеждает зло, скромный - гордого, молодой - старого ("Скучная история"). Третий, опираясь на свой категорический императив (надо работать, надо скорбеть, надо болезновать), свои категории и образы, еще связанные с теологическим миропониманием , ведет упорный анализ современного ему общественного устройства, его неблагополучия ("Моя жизнь").

Проявляя глубокий интерес к народной философской мысли и формам ее бытования, условиям рождения, А.П.Чехов воссоздает такой жанр фольклора, как философское слово, воспроизведя мотивы его с документальной точностью, что этнографы его времени еще не изучали. Введя философское слово в философскую повесть (как ранее был рассказ в рассказе), А.П.Чехов создал такую плотность художественной ткани, такую энергию прямых и обратных связей всех элементов, такое представительство сословий, что повесть воспринимается как

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

модель мировоззренческого состояния не только России, но и человечества.

М.А.Рудов

ПРИЗНАКИ ЖАНРА В ОТНОШЕНИИ К ЕГО СОДЕРЖАНИЮ

В литературоведческих исследованиях жанр рассматривается преимущественно как категория систематики, но он вместе с тем представляет собой коммуникативную категорию, участвующую в акте общения. Литературный текст составляет манифестацию определенного жанра. В значении инварианта жанр в отношении к его манифестации можно сравнить по функции с фонемой и ее реализацией в речи. Состояние жанра в литературном процессе определяется устойчивостью признаков жанрового содержания и тенденцией расширения жанровых границ. Наблюдается трансформация жанра, сближение жанров, различные жанровые контаминации, но устойчивость жанровой традиции - необходимое и первейшее условие бытования жанра. Традиция устанавливает признаки узнавания жанра, или его внешние признаки по отношению к жанровому содержанию. Ими неизбежно руководствуется писатель, оформляя замысел произведения, и читатель, настраиваясь на чтение литературного текста. Художественная литература самопроизвольно создает читательское представление о жанре, вызывая способность прочитать роман в соответствии с романным содержанием, басню - в соответствии с басенным содержанием и т.д.

Жанр, таким образом, информирует, подсказывает "язык" литературного общения. Экспериментальным путем устанавливается, что к признакам узнавания жанра (внешним признакам) относятся вид речевого повествования, объем повествования и авторское определение жанра. В случае не ярко выраженного одного из трех признаков наблюдается корреляция определений, обнаруживаются признаки замещения, направляющие восприятие в русло жанра. Тем самым конкретная манифестация жанра указывает на свое отношение к традиции - национальной и всеобщей.

С.П.Ильёв

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ РУССКОГО СИМВОЛИЧЕСКОГО РОМАНА
(Проблема автора и жанра)

Субъективно-идеалистическое (солипсическое) понимание

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

реальной действительности, искусства и личности художника-в эстетике и творческой практике русских символистов. Отсюда - актуальность проблемы автора в лирике и эпосе символизма: абсолютизация позиции носителя единичного (индивидуального) сознания и синтеза жанровых форм (проблема "кризиса авторства", поставленная М.М.Бахтиным в общетеоретическом плане).

Романы Фёдора Сологуба ("Тяжелые сны", "Мелкий бес", "Творимая легенда"), Андрея Белого ("Серебряный голубь", "Петербург") и Валерия Брюсова ("Огненный ангел", "Алтарь Победы", "Юпитер поверженный") как три вида одной типологической формы, для которых характерно принципиальное участие автора (субъекта сознания) в процессе повествования: фразеологически фиксированное присутствие автора в функции повествователя (Ф.Сологуб), рассказчика (А.Белый), автора как повествователя, главного действующего лица, а также интерпретатора произведения (переводчика, комментатора, издателя) в творчестве В.Брюсова.

В романах Ф.Сологуба автор как личный повествователь обнаруживает себя в форме личного местоимения I л.мн.числа (НАШ-НАС). Другие формы фиксации повествователя - это его специфический "лексикон", авторские реплики и лирические отступления, маркирующие дополнительную дискретность повествования. Художественный мир такого романа конструируется как оппозиция объективного и субъективного способов повествования, соответствующих двум точкам зрения, - множественной и единичной.

В романах А.Белого рассказчик фиксирует своё присутствие в форме местоимений I л.ед.и мн. числа и 2 л. ед. и мн. числа, а также в форме лирических отступлений (при этом частотность дискретности резко возрастает). Кроме того, автор выступает и в функции повествователя (в таком случае он отказывается от приёмов устной речи и прибегает к традиционным книжно-повествовательным штампам).

Принципиальная многоликость автора в романах А.Белого создает систему множественных точек зрения, которые реализуются в приёмах стилизации (репродуцирования образца, например, Гоголя) и пародии (гротескном травестировании самой стилизации). Многостильность (абсолютизация установки на "чужое слово") - одна из кардинальных особенностей романа как жанра (М.Бахтин) - выступает в форме множественного выражения оппозиций единичного и множественного.

В романах В.Брюсова формально разграничены тексты автора

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

"повести" и автора "романа" (научно-эдиционный аппарат, обрамляющий текст "Повести", тем самым объективирует точку зрения автора произведения как "романа"). Двум автономным авторам одного произведения соответствуют два способа повествования (система оппозиций на жанровом уровне: повесть - роман). В результате создаются многоаспектные бинарные оппозиции самих точек зрения как художественной и научной, ренессансной и современной, субъективной и объективной, единичной и множественной.

Здесь нарративному плюрализму и многостильности сопутствует жанровое многообразие, составляющее целостное единство художественного произведения (притча о блудном сыне - легенда о Фаусте - исповедь сына века - воспоминание - автобиография - повесть - роман "Огненный ангел"). Однако в пределах "повести" перечисленные жанры скорее манифестированы, так как ни один из них не получает законченного стилевого выражения, поэтому создаётся не иерархическая, а плюралистическая система жанров в рамках одного произведения. Таким образом, в романах В.Брюсова синтезируются художественные и нехудожественные (научно-эдиционные) свойства текста, т.е. воссоздаётся академическое издание литературного памятника в качестве единого целостного текста - романа (например, "Огненного ангела").

Итак, в русских символических романах повествование ведётся
- автором от своего имени и от имени множества (как часть и целое) на солипсической основе (Ф.Сологуб);
- автором во многих лицах как единство множества (А.Белый);
- двумя авторами в двух основных жанровых формах как абсолютизация монадологического множества (В.Брюсов).

В результате в первом случае сохраняется единство стиля как "речевого жанра" (М.Бахтин), во втором создаётся многостильность повествования в рамках жанрового монизма, в третьем - многостильность и нарративный плюрализм переходят в жанровый полиморфизм .

В.Е.Кайгародова

ФУНКЦИЯ БИБЛЕЙСКИХ ОБРАЗОВ В РОМАНЕ М.ГОРЬКОГО "МАТЬ "

Роль библейских образов в романе М.Горького "Мать" неоднократно анализировалась в работах литературоведов. Но, как правило, образы эти считались принадлежностью духовного мира Пелагеи Ниловны. Христос, обрекающий себя на страдания во имя людей, ассоциировался в сознании матери с путем сына. Исследователи единодуш-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

но признают, что по мере развития сюжета мотивы библии отходят на второй план, что свидетельствует о разочаровании Ниловны в религии. Однако функция этих образов в "Матери", нам представляется, более широка. Они имеют непосредственное отношение, в частности, к жанровой структуре произведения. Библейская символика служит одним из средств придания большей масштабности ситуациям, изображенным в романе. Количественно уменьшаясь и отмежевываясь от связи с официальной церковью, она не исчезает и в последних главах романа. Сравнение с Христом, его матерью в произведении - принадлежность не только поэтического видения женщины из рабочей слободки, но и мышления автора о героях и событиях. Ситуация Пелагея Ниловна - Павел иногда проецируется на вечную легенду. Сына, вступившего на путь борьбы, ожидают скорые мучения. В мыслях Ниловны акцентируется момент телесных мук. После первого ареста Павла " она представляла себе тело сына, избитое, изорванное, в крови..." В сцене суда вершители правосудия "... не отрывали жадных глаз от Павла, а мать чувствовала, что они грязнят его гибкое, крепкое тело своими взглядами". Во сне, увиденном после разгона демонстрации, "мать уронила ребенка на пол, под ноги людей". Эстетическим "знаком" вступления Павла, сына, на новый путь становится появление в его комнате репродукции картины, изображающей Христа, идущего в Эммаус, что тоже указывает на присутствие историко-культурной традиции. Эти и другие образы того же плана даны ненавязчиво. В романе, адресованном рабочим, которые "участвовали в революции несознательно, стихийно", они исподволь эмоционально подтверждают мысль о правоте дела Павла и его матери, укореняют ее в сложившихся нравственных представлениях масс.

В то же время в романе, написанном по следам революционных событий и о них, Горький проводит одну из черт литературы первых лет Октября когда художники для передачи масштабности событий нередко обращались к образам религиозно-мифологическим. Не случайно в созданных в период революционного подъема "Сказках об Италии" образ Матери нередко соотносится с образом Мадонны, а в конце 1917 года Горький, по воспоминаниям Вяч.Шишкова, задумывал написать необычную для него "вещь". "Тема у меня такая есть, полубиблейская, про родственников Христа...апокриф. Но необычайно интересный. В социально-историческом аспекте можно взять". Эти факты еще раз подтверждают неслучайность и большую значимость библейской образности в первом романе о революции.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

А.А.Ачатова

"ДНЕВНИК САТАНЫ" Л.АНДРЕЕВА (Проблема жанрово-стилевого синтеза)

Впервые в нашей стране "Дневник Сатаны" полностью напечатан лишь в 1971 году и получил право на новое осмысление. Как показывает жанрово-стилевой анализ, это произведение последних двух лет работы писателя полностью лежит в русле тех идейно-эстетических исканий Л.Андреева, которые отличаются "своеобразной цельностью" и находятся "между двумя основными идейно-художественными антагонистами - реализмом и модернизмом" (В.А.Келдыш). Это было замечено еще дореволюционной критикой (И.Арабажин). "Повышенная эмоциональность" (К.Д.Муратова) писаний Л.Андреева создавалась за счет особого жанрового и стилевого синтеза экспрессионизма, импрессионизма и символизма с глубоким психологизмом, как главным признаком реалистического искусства. Конкретный фабульный импульс (случай гибели американского филантропа миллиардера в первую мировую войну) послужил и в данном произведении выходом писателя к глобальным проблемам бытия. Не зная точного ответа на вопрос, что же нужно современному человечеству, Андреев заставляет и читателя мучиться этим вопросом, отрицать современное буржуазное мироустройство, обращаться как к спасительному якорю к вечным нравственным категориям и ценностям.

Сатана, вочеловечившийся в американского миллиардера Вандергуда, пришел на землю, чтобы поразить людей обманом и игрой. Но та очередная человеческая трагикомедия, которая не без его помощи разыгрывается в "вечном городе" Риме, оказалась непостижимой даже для него. В этой циничной, жестокой и коварной игре, где на карту поставлены миллиарды Вандергуда, Сатана проиграл. Его главные партнеры по игре Кардинал Х - ярый реакционер с лицом "старой бритой обезьяны" и Магнус - анархист, с головой, похожей "на взрывную бомбу", и руками палача низвели его в игре до положения марионетки-куклы "в розовых башмачках", "со сломанной головой", выброшенной за ненадобностью в мусорный ящик. Миллиарды Вандергуда украдены ими, а обещанное чудо-любовь Марии, оказавшейся любовницей Магнуса, "продажной твари" с "пречистым ликом Мадонны"- попрано самым низменным способом.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Парадоксальный сюжет заключен в жанровую структуру романа-памфлета со структурными признаками в нем социально-психологической повести и драмы. Жанрообразующим принципом этого синтетического жанра стало игровое начало (в этом усматривается движение романа к драме). Здесь все участники фабульного действия от наместника папы Кардинала X до глупого богомольного черта Топпи, от Сатаны, пришедшего на землю "лгать и играть", до Магнуса и Марии, укравших один свое имя, другая свой пречистый лик, включены в игровой круг, меняют маски, прячут под ними свою истинную сущность. Обилие игровых вариантов, композиционно оформленных мизансцен (встречи Вандергуда с Кардиналом, Экс-Королем, Магнусом, Марией) предполагает выход к широкой ассоциативности, более свободное соотнесение и сочетание пространственно-временных категорий. Настоящее проецируется в прошлое (ко временам Нерона), а прошлое, как оборотень, оживает в настоящем. Происходящее сегодня проверяется и освещается памятью прошлого, ассоциируется с ним. Рим - вечный город современного буржуазного мира и эпохи Нерона - как город политических преступлений, грязи и вавилонского разврата.

Памфлетность - как жанровая структура, "саркастическая стилевая манера" (Ткачев П.И.), обличительность и злободневность авторской позиции - позволяет отнести "Дневник Сатаны" к произведениям высокой гражданственности. Это тем более очевидно, что в памфлетный стиль романа органически вливается лирическая струя, выраженная в самой структуре интимной дневниковой манеры письма, не предназначенной для публикации, и связанная с настроением щемящей радости от красоты земного бытия и глубокой скорби от ощущения хрупкости и незащищенности всего прекрасного и нежного на земле. В годы империалистической войны Андреев вновь выступил в защиту несчастного человека, сочетающего в "себе Бога и Сатану", отданного на вечное распятие, подставляющего сильному "шею под ярмо", а "спину под плеть".

Поистине с завидным бесстрашием в годы мировой войны Андреев вскрыл отвратительное лицемерие, жестокость и ханжество современных империалистических правительств (колоритна фигура Экс-короля, который с помощью американских капиталов мечтает вернуть себе трон и "пострелять" революционеров), официальной религии, всего современного писателю мироустройства. Гуманистическая идея "восстановления погибшего человека", как видно, владела Л.Андреевым до конца его творчества.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Г.Г.Старикова

ЧЕЛОВЕК И ИСТОРИЯ В ПРОЗЕ О ДЕРЕВНЕ (1908-1917 гг.)

Проблема человека и истории получила после первой русской революции новый импульс к развитию. Решая ее на материале деревенской действительности, новые представители критического реализма (А.П.Чапыгин, К.А.Тренев, В.Я.Шишков, А.С.Неверов) отмечают эволюцию ее в тесной связи с изменяющейся политической ситуацией в стране. В.А.Келдыш утверждает, что творчество этих писателей свидетельствует "о вторжении истории в самые глухие области русского деревенского быта", однако взаимоотношения героя и истории на протяжении рассматриваемого периода неоднозначны.

Традиционный герой русской литературы - патриархальный мужик - в годы реакции символизирует, в противовес народническим догмам, идею своей разъединенности с историей, он - лишь ее жертва. Герой живет в узком автономном мирке бытового "идиотизма", не ощущая течения исторического времени, воплощая социальный тип "нелюдимого" и "забытого" класса (А.С.Неверов: "Авдотьина жизнь", "Сон Лукьяна", "Под песнь вьюги"; К.А.Тренев: "Шесть недель": В.Я.Шишков "Бабушка потерялась").

"Духоподъемное" настроение 10-х гг. сосредоточивает внимание писателей на фактах пробуждения сознания крестьянства, фактах преодоления "отчужденности" деревни; собирательный мужик постепенно превращается в личность, в психологии и деятельности его появляются черты "новой" деревни, рожденной 1905 годом (А.С.Неверов: "Музыка", "Баба-Иван"; К.А.Тренев: "Затерянная криница", "На ярмарке")

В сознание героя входят помимо обычного недовольства повседневностью понятия красоты жизни и окружающего мира ощущение своего высокого человеческого предназначения. Характерной становится фигура "подшибившегося" героя, который отвергает социально-историческую роль "лошади в кругу" и своим отказом от фатальной заданности судьбы расширяет рубежи своего исторического восприятия (В.Я.Шишков: "Колдовской цветок", "Ванька Хлюст"; А.С.Неверов: "Пропавшая страна"; А.Е.Новоселов: "Беловодье"; К.А.Тренев: "Мокрая балка", "На хуторе").

Преодоление границ бытовой приземленности раздвигает гори-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

зонты жанра рассказа в творчестве молодых писателей, превалирующая духовность героя приводит его от быта к вопросам бытия, что способствует усилению эпического начала в произведениях начинающих худо ников.

В годы первой мировой войны общедемократическое понимание, сочувствие мужицким бедам дополняются акцентом собственной ответственности крестьянина за степень его участия в историческом процессе, усилением обвинительных интонаций (А.С.Неверов: "Бабья газета", "Дело от безделья", "Черное и белое"; Б.Я.Шишков: "Тайга"; К.А.Тренев: "По тихой воде"; А.П.Чапыгин: "Белый скит").

Эволюция героя идет по линии роста его социальной активности. Патриархальный мужик через преодоление своих иллюзий, своей отчужденности, от разобщенности с историей приходит к осознанию необходимости всеобщего пожара; герою молодых реалистов еще чужда позиция активного созидателя, творца истории, но решение проблемы идет именно в этом направлении, что позволяет говорить о присутствии в критическом реализме 10-х гг. жанровых элементов социалистического реализма.

А.С.Сваровская

ВНЕШНЯЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТЬ КАК ВЫРАЖЕНИЕ ЭПИЧЕСКОГО В МАЛОЙ ПРОЗЕ 1910 -х гг.

Одно из направлений жанровых изменений рассказа и повести в предоктябрьское десятилетие было связано с усилением в них эпического начала. Именно в 10-е годы появляются "повесть-эпопея" и "рассказ своеобразно эпического склада" (В.Келдыш). Представляется интересным проследить, какие новые художественные свойства приобретает бытовая описательность в связи с эпизацией малой прозы, как внешняя изобразительность становится одной из форм воплощения эпического начала.

В литературоведении прочно утвердилась разработанная в трудах Гегеля и Белинского мысль о том, что "содержание и форму эпического в собственном смысле составляет общее мировоззрение и объективность народного духа", обнаруживающие себя в конкретном бытии, "вплоть до разных видов внешнего существования" (Гегель).

Обстоятельность описания этнографических примет быта, социальных условий русской жизни в произведениях И.Бунина, А.Серафимовича, С.Сергеева-Ценского И.Шмелёва, Б.Шишкова, А.Чапыгина, К.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Тренева позволяет говорить об эпичности их прозы как количественной полноте и исчерпывающей точности изображения народной жизни в её повседневном течении. Внимание к быту было обусловлено потребностью познать среду, реальные условия жизни, истоки народного характера на новом витке истории, между двумя революциями. Установка художников на самостоятельность, самоценность описаний быта, уклада жизни отражало попытку воссоздать эпическое состояние мира, общую картину жизни нации во всем разнообразии событий и обстоятельств.

Значение внешней изобразительности, однако, этим не исчерпывается.

В 10-е годы проблемно-тематический акцент реалистической прозы переместился в область нравственно-философских вопросов, в сферу исследования духовного состояния общества и человека. Но неизменной при этом остается привязанность к плотной, осязаемой бытовой почве. Многозначительные обобщения возникают в процессе нагнетения, подбора описательных частностей. Об этом убедительно говорит В.Келдыш в книге "Русский реализм начала XX века", анализируя "Деревню" И.Бунина. Думается, это общая для прозы 10-х годов тенденция. Например, в рассказах А.Серафимовича этого периода явственно видно, как сам быт становится источником, носителем философских размышлений о неумолимости времени, о трагизме судеб, выключенных из исторического течения жизни (рассказ "Мышиное царство").

Наконец, привязанность к быту, "любование густо замешанной материальной жизнью" были связаны с тем направлением нравственных, философских поисков писателей, которое получило определение пантеистической концепции бытия. Запечатление всей полноты внешнего, особенно природного, мира призвано было выразить эпическую по своей сути мысль о приятии бытия во всех его проявлениях. Идея неостановимости "живой жизни", её благотворного влияния на человека звучит в творчестве С.Сергеева-Ценского, И.Шмелёва, Р.Шишкова и многих других писателей.

Таким образом, привязанность малой прозы 1910-х годов к бытописательству не была натуралистической бесконтрольной щедростью. Описательная полнота, мельчайшая детализация способствовали эпическому расширению и углублению жанра.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

О.В.Маркова

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПОРТРЕТ (К проблеме жанра)

В отечественной культуре литературный портрет имеет более чем вековую историю. Особое место в развитии и становлении жанра принадлежит литературным портретам А.М.Горького, предваряющим яркие талантливые книги А.В.Луначарского ("Силуэты"), К.И.Чуковского ("Современники"), К.А.Федина ("Писатель.Искусство. Время"), К.Г.Паустовского ("Наедине с осенью") и др. Очеркам А.М.Горького посвящен ряд работ (А.В.Луначарский,Е.Б.Тагер,В.Я. Гречнев,В.Ф.Холопова,В.С.Барахов и др.),но история литературного портрета,его эстетическая значимость,границы с сопредельными жанрами мало изучены.

Исследователи и сами писатели довольно редко используют термин "литературный портрет",предпочитая частные определения: "воспоминания","заметки","статьи","очерки","эссе","штрихи к портрету", "миниатюры","литературные мемуары","очерки характера",даже "силуэты". Чаще о литературном портрете говорят как о разновидности мемуарной прозы,специально не исследуя и не доказывая правомерность этой отнесенности (В.С.Барахов,А.Богданов,Л.А.Гинзбург, В.Я.Гречнев,Л.Н.Левицкий,М.И.Петровский,Л.Славин,В.Ф.Холопова). Это оказалось возможным потому,что и мемуары и литературный портрет обнаруживают ряд близких качеств: "установка на подлинность" (Гинзбург),непосредственность авторских свидетельств,умение увидеть в самой жизни значительные лица и события и т.д. Другие свойства литературного портрета: подчиненность факта художественной правде,домысел,догадка,способность обращаться ко всему новому (к характерам,которые не всегда становятся типами,к нерешенным проблемам,в частности эстетическим,к новой трактовке личности и творчества и т.д.),позволяют ввести его в один ряд с критико-биографическим очерком,с очерком-портретом,художественно-биографическими произведениями. Но очень много специфических черт литературный портрет обнаруживает и в неходстве с "родственными" жанрами.

Литературный портрет представляется нам жанром,синтетически вбирающим в себя возможности многих сопредельных форм (мемуары,очерк,рассказ,эссе,художественная биография) и в то же время обладающим целым рядом качеств,присущих только ему:

-обращенность к индивидуальности определенного лица; специ-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

фическое исследование его неповторимости во взаимосвязи мышления, характера, творческой деятельности, судьбы и биографии и т.д.;

- выбор "портретируемого" (Холопова) : человека гениального, талантливого, неординарного, человека воплотившейся судьбы, чем-то обогатившего народ, человечество;

- здесь предстает личность, "узнаваемая" по другим источникам, поэтому литературный портрет как бы дорисовывает, досказывает, не повторяясь в известном, отсюда кажущаяся незавершенность, неполнота;

- вместе с тем глубина постижения характера здесь возможна в связи с особым многослойным, стереоскопическим изображением человека;

- литературному портрету свойственно метафорическое, образное видение портретируемого, основанное на выделении доминанты личности и творчества;

- здесь исследуется особый сплав, синтез, неразрывность художественного и жизненного опыта.

Все это определяет специфическую архитектонику произведения (особенности сюжета, композиции), своеобразие построения характера (типического и индивидуального в нем).

В.С.Барахов пытается выделить четыре разновидности литературного портрета. Наиболее сложившимся нам представляется I тип - " воспоминания писателя о писателях".

Проблема жанра литературного портрета только поставлена. Это объясняется тем, что, во-первых, никто не занимался этим вопросом специально, во-вторых, авторы названных работ обращаются только к наследию Горького, а у него берут, в свою очередь, преимущественно "воспоминания писателя о писателях".

Т.Н.Фоминых

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ МЕМУАРНОЙ ПРОЗЫ О ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЕ

Предыстория русского романа, посвященного первой мировой войне, неразрывно связана с документальной, мемуарной прозой. Типология этого вида литературы многообразна: от солдатских писем с фронта до воспоминаний крупных военных и политических деятелей, от дневников офицеров, военных корреспондентов, врачей до записей профессиональных литераторов (А.А.Брусилов. Мои воспоминания. М.-Л.,

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ГИЗ,1929; Л.Захарова.Дневник сестры милосердия.Спб.,1915; И.Эренбург. Лик войны.1915-1919; Л.Войтоловский. По следам войны.Походные записки.М.-Л.,1927. т.I,2; Н.Степной. Записки ополченца,1927 и т.д.).

Познавательная ценность этой литературы очевидна: она содержала богатейший материал для характеристики разных уровней общественного сознания, обладала неиссякаемыми информативными возможностями для трансформации в беллетристику. Однако связь художественной и документальной прозы гораздо глубже, чем только фактическая соотнесенность. Вопрос о характере этой связи восходит, на наш взгляд, к проблеме эпопеи, произведения "вровень эпохе".

В мемуарной прозе о первой мировой войне формировалось новое художественное мышление, черты которого наиболее зримо обозначились в крупных эпических полотнах конца 20- -начала 30-х годов. Авторы многочисленных очерков, "писем с фронта", походных записок, фронтовых записей, дневников, впечатлений, воспоминаний, воссоздавая действительность с точки зрения очевидцев, утверждали документированность как принцип изображения войны. Традиционное содержание категорий "автобиографичность", "документальность" обретало дополнительные смысловые оттенки. Эпохальность переживаемой исторической ситуации раздвинула границы автобиографического "я". Запись о себе превращалась в запись о других и, что особенно важно, для других (расчет на читателя). Такая установка обусловила повиновение "человеческого документа" законам художественного творчества, определила равновесие вымысла и фактической основы в повествовании.

Мемуарная проза акцентировала известный тип человеческих отношений в пору коренного переустройства мира. "Кратковременность соприкосновений людей" в быстро текущем времени переключала повествовательный интерес с биографической протяженности личности на отдельные её грани. Так рождалась предпосылка создания собирательного образа народа, потока, лавы. Впервые в истории военной мемуаристики появились записки и дневники рядового солдата, нижнего чина (см.: Штукатуров.Дневник Штукатурова.М.,1919; А.Вавилов.Записки солдата Вавилова.М.-Л.,1927; В.Падучев.Записки нижнего чина.М.,1931; Д.Оськин.Записки солдата.М.,1929 и т.д.), свидетельствовавшие о возникновении нового рассказчика из демократических слоев населения. Литературная обработка постепенно вытеснялась жанрами не традиционными, а естественными для воплощения народного сознания, где непосредственное содержание обще-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ственного бытия застывало в формах, тождественных самой жизни.

Ассоциативная по своей природе, мемуарная проза предоставляла неограниченные возможности подачи жизненного материала, позволяла показать все многообразие бытия, и по степени всеохватности также может рассматриваться как исток эпопеи нового типа, вырастающей "не из мифологии, а из новой практики миллионов людей..." (А.И. Белецкий).

Е.Н.Кобзарь

ЖАНРООБРАЗУЮЩАЯ РОЛЬ ПРИНЦИПА ИСТОРИЗМА В РУССКОЙ СОВЕТСКОЙ ПРОЗЕ 30-х гг.

Формирование в советской литературе 30-х годов стабильной системы жанров - одно из свидетельств творческой зрелости социалистического реализма. После попыток теоретиков ЛЕФа в 20-е годы отказаться от классических жанров у писателей и теоретиков литературы возникает потребность в объективном критерии систематизации жанров.

Представление о системе эпических жанров у писателей 30-х годов опирается на признание многообразных путей художественного освоения нового жизненного материала, "эпический" процесс (термин А.М.Горького) строительства нового мира требовал "монументального полотна" современной жизни. Эстетическая мысль 30-х годов утверждала и своеобразную последовательность художественного освоения действительности в различных жанрах (см., например, суждение А.М. Горького об очерке как разведчике литературы).

Особенно большое значение приобретает в это время принцип историзма, противостоящий эмпиризму при рассмотрении отдельными критиками особенностей литературного процесса. Историзм осмысливается как исходный момент развития писательской мысли, и одним из самых больших недостатков художника слова объявляется антиисторизм.

Историзм связывает в органическое единство различные жанрообразующие признаки. Это сказывается в большой роли научного историзма, предполагающего как внимание к неповторимым особенностям момента, так и рассмотрение явления в движении, становлении, развитии; научное мышление осмысливается как необходимая составляющая процесса познания.

Вместе с тем фантазия писателя предоставляется способной про-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

никнуть в различные звенья исторического процесса, воссоздать картину жизни как прошлых, так и будущих эпох.

При осмыслении системы эпических жанров существенны: а) различие предмета изображения - того или иного звена исторического процесса; в этом плане исторический роман, историко-революционная эпопея и роман о современности в сознании писателей предстают как различные жанровые модификации романа; б) степень близости или удаленности точки зрения писателя относительно изображаемого, и в этом плане наиболее близок к изображаемому предмету очерк, наиболее удален исторический роман; в) наконец, весьма важен тот аспект, который современные исследователи определяют термином "эстетика истории". Его своеобразие в литературе 30-х годов определяется не только отказом от романтической эстетизации прошлого. Концептуально важным является в одних случаях противопоставление героической современности мрачному прошлому (очерки А.М. Горького), в других случаях - акцентировка преемственности социально-исторического развития личности в различные эпохи (повести М.Пришвина). Указанный аспект может стать ключом к пониманию индивидуального своеобразия жанрового мышления писателя.

С.Г.Синенко

ПРИШВИНСКАЯ ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА КАК ПОВЕДЕНИЯ

Гомеровский человек почти не знал индивидуальных чувств. Начиная с Архилоха именно они становятся предметом поэтического изображения. Для эпика прошлое авторитетно и авторитарно, "личный почин художника" (А.Н.Веселовский) не осознается. Мотивы подвижничества лирика иные, они определяются установкой на антитрадиционализм, порождающей специфическую мотивацию творить свою жизнь как нескончаемый эксперимент над самим собой, как испытание на крайностях. Сказать "от себя самого и полным голосом" для М.Пришвина - "единственная мораль писателя".

Эпику присуще ощущение чужой жизни как жития, для лирика его собственная жизнь - житие, поэтому в ней нет места тривиальному, обыденному. Эпическое и лирическое сталкиваются в художественном мире Пришвина как два воззрения на общество, свое место в нем, как две культурные традиции со своей этикой, эстетикой, философией. Эта неоднозначность вытекает из пришвинской философии творческого акта, из понимания искусства как особого "творческого" поведения с целью сохранения собственного "я", и в то же время из стремле-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ния писать не от имени "я", а от имени "мы", что характерно для мировосприятия эпика. Концепция коллективизма в повести "Корабельная чаща" близка родовым представлениям о человеческой общности, умаляющим трагизм личной гибели. "Предназначение смерти" для Пришвина - "отдать душу за друзей".

Этическое несовершенство гомеровского состояния мира в пренебрежении свободой личного выбора. Идеал писателя - коллективизм на принципах гуманности, однако творчество - акт личного подвижничества, а искусство "паразитирует на развалинах личной жизни" (Пришвин). Стремление Пришвина писать "для многих" противоречит его пониманию творчества не как "служения", а как "процесса самоудовлетворения". Творчество и бунт для писателя - понятия близкие, но творчество - мирный итог нравственного поиска. Художник перед чистым листом бумаги испытывает не только "страх перед влиянием" (Хэролд Блум), но и радость рождения мысли в "лично сотворенной форме" (Пришвин). Подобно тому, как в "Ригведе" и "Илиаде" земля омеется, в пришвинской книге "Неодетая весна" земля улыбается и страдает. Однако дело здесь "не в единстве предания", а в "единстве психологического приема" (А.Н.Веселовский). Этическое наполнение образа определяет его связь с конкретной культурной эпохой. Для А.Ремизова символ солнца - белый монашек с веткой ("Посолонь"), для Пришвина - птица-зарянка, напоминающая нам об альтруизме певца, который поет не ради того, "чтобы песня его славила", а чтобы "песней славить все вокруг". Поиск точного образа для Пришвина неотделим от общего поиска правды.

Н.М.Малыгина

СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННАЯ СТРУКТУРА "ПРОИСХОЖДЕНИЯ МАСТЕРА" А.ПЛАТОНОВА

"Происхождение мастера" (1929) - первая часть романа Платонова "Чевенгур", полностью не опубликованного. В литературном процессе "Происхождение мастера" осознается как повесть, между тем интересно проследить, проявились ли на сюжетно-композиционном уровне произведения жанровые качества романа.

О принципах философского жанра свидетельствует основная сюжетная линия "Происхождения мастера" - поиски истины главным его героем Захаром Павловичем. Социальное содержание произведения обнаруживается прежде всего в характере его композиции. "Происхождение мастера" строится по принципу контрастного сочетания компо-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

нентов. Части, повествующие о жизни деревенской России, сменяются описаниями города. Писатель исследует социально-исторический процесс превращения страны деревенской в промышленное государство, процесс формирования рабочего из сельского мастера-самоучки (что особо подчеркнуто в названии опубликованной части романа). Таким образом, "Происхождение мастера" - произведение социально-философское.

Основная движущая сюжет коллизия произведения обнаруживается уже в экспозиции. Здесь изображается существование народа, неразрывно связанного с природой. Однако такое состояние далеко не идиллично и не стабильно. Голод обращает народ в бегство от природы. Враждебность природы и человека становится, по Платонову, основой двух типов жизнепонимания. Первый - слияние с природой (Бобыль, Рыбак); второй - сопротивление слепым природным силам (Захар Павлович).

Выталкивая своего героя из природы, автор отправляет его на поиски средств борьбы со "всеобщей гибельной судьбой", Платонов исследует возможности обращения рядового труженика в "родона - чальника нации" - личность, способную повлиять на бытие народа. На постоянном пересечении двух основных сюжетных линий (первая- судьба народная; вторая - поиски главного героя) развивается конфликт "Происхождения мастера". Соприкасаясь с народной жизнью, герой приходит к пониманию коренных проблем общечеловеческого и социально-исторического бытия.

Путь, пройденный Захаром Павловичем, имеет, по Платонову, "всеобщее" значение: герой, органически слитый с природой и народом, выходит из замкнутого круга существования; он приобщается к высшим достижениям общечеловеческой культуры (технике). На новом уровне он возвращается к нравственным ценностям народного бытия (родство). Синтез народной нравственности и общечеловеческой культуры, необходимый и для отдельной личности, и для России, достигается в "Происхождении мастера" через революцию. Очевидно, перед нами повествование о социально-историческом пути России к революции, имевшем, по Платонову, общечеловеческое значение. Следовательно, по своим основным жанровым признакам "Происхождение мастера" является социально-философским романом.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Л.С.Кацев

ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРА ПУТЕШЕСТВИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ Б.ПИЛЬНЯКА

В советской литературе 20-30-х годов популярен жанр путешествия. От путевых заметок, очерков, дневников до романа - таков диапазон произведений, заполнивших страницы периодики этого времени. Писатели свои "встречи с неизведанным" художественно реализуют как в форме непосредственных "путевых" произведений, так и включают важной составной частью в произведения, посвященные проблемам современности.

С этой точки зрения интересен творческий опыт Б.Пильняка, писателя сложного и противоречивого.

Анализ различных художественных структур показывает, что жанр путешествия в своем "чистом виде" (и как один из составляющих произведений) в 20-30-е годы часто обусловливает авторскую манеру письма, принципы подачи материала. Такие различные произведения, как "Заволочье" (1925), "Волга впадает в Каспийское море" (1930), "Созревание плодов" (1936), многие рассказы включают путевые впечатления для создания эффекта достоверности. Нередко путевые очерки предваряли повести и романы или же, появляясь вслед за ними, как бы "расшифровывали" их документальный подтекст. Причем иногда сами впечатления были гораздо значительнее, нежели их художественное претворение.

В 30-е годы аналогичным путем создаются многие произведения Пильняка. Хотя здесь уже наблюдаются устойчивые принципы работы с материалом, последовательно реализованным в путевой очерк, а затем в повесть и роман.

В идейно-тематическом плане все созданное писателем в жанре путешествия можно разделить на две большие группы: 1) поездки по стране Советов; 2) заграничные командировки.

Противопоставление нового социалистического дореволюционному, представленное через быт и психологию человека, - существенная черта произведений, созданных в результате многочисленных поездок по стране (Сормово, Центральная черноземная область, Средняя Азия и др.). В 1926 году выходит очерковая книга "Россия в полёте", само название которой может служить своеобразным эпиграфом к произведениям Пильняка, посвященным социалистическим преобразованиям.

В произведениях о загранице контраст история-современность

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

взаимосвязан, по преимуществу, с устойчивым мотивом-социалистическое-капиталистическое.

Причем в 30-е годы писатель постепенно отказывается от экзотизма, мешающего проникнуть в суть явлений ("Корни японского солнца", 1927 - "Камни и корни", 1934). Писатель художественно декларирует документальность всего рассказанного.

Но в большинстве произведений он - свидетель (часто восторженный), но не участник происходящего. И даже при скрупулезном рассказе о собственных переживаниях в момент совершающихся событий ("Синее море", 1928) тем не менее он находится вне или, точнее, над, соблюдая мнимую объективность. Окружающее для него лишь материал для ассоциативных рассуждений.

Поэтому-то ни соавторство со специалистами (Р.Ким, Л.Фарид и др.), ни введение в ткань произведений различных документов не углубляет "знания", а лишь представляет явление с его внешней стороны. Отсюда и перенос, варьирование тех или других эпизодов из произведения в произведение ("Красное Сормово", 1928 - "Волга впадает в Каспийское море", 1930 ; "Рождение прекрасного", 1934 - "Камень, небо", 1934 - "Созревание плодов", 1936 и т. д.).

Тем не менее само стремление понять происходящее, уловить то основное, что характеризует новую действительность, показать ростки социалистического сознания, проникающего во все сферы жизни, дало возможность создать глубоко патриотическую книгу " О'кей" (1933), которая, продолжая традиции Маяковского, Есенина в воссоздании США, предваряла знаменитую "Одноэтажную Америку" И.Ильфа и Е.Петрова.

Значение "путевых" произведений Пильняка трудно переоценить. Они не только показывали постоянно изменяющиеся быт и психологию, но и, самое главное, эволюцию идейных взглядов писателя. В этом смысле жанр путешествия представляет единое, неразрывное целое, реализуя отношение автора, являющегося главным героем данных произведений, к различным событиям, странам и людям.

Т.М.Пшеничнюк

КОНЦЕПЦИЯ ЧЕЛОВЕКА В "РАССКАЗАХ 1922-24 ГОДОВ" М.ГОРЬКОГО

"Рассказы 1922-24 годов" М.Горького были восприняты его современниками как незлободневные, как воспоминания о прошлом. Такое впечатление создавалось прежде всего выбором героя: это хоро-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

шо известные читателям Горького утешитель, кающийся купец, дачник, провокатор... - старая Россия! Однако проблематика цикла, аспект и уровень в исследовании человеческого характера были заданы эпохой, отразили напряженные и мучительные раздумья автора о судьбах русской революции, смысл которой он видел в "духовном воскресении" человека, в способности его "родить красоту", "возрождении сил к свободному творчеству и труду". Ответ на вопрос о будущем России заключался для Горького в загадке русской души. Иностранцы искали в русских книгах "ключ к пониманию русской души", "психологии народа". Последняя и стала предметом пристального внимания художника.

Человек по-новому обнаружил себя в революции. Горький придавал важное значение тому, что революция нарушила привычный ход жизни, сдвинула народ с мертвой точки, возбудила "во всей массе активное отношение к действительности, без которого наша страна погибла бы". Но эта активность обернулась "хаосом", "безумием", "слепой жестокостью", разгулом "инстинктов разрушения". Так изображено это явление в "Рассказе о необыкновенном", в котором исследуется запутанное сознание мужика. Писатель сознательно отбирает наиболее "фантастические" варианты человеческой психики: рабочий - провокатор, интеллигент - бандит, утешитель - преступник... Его интересуют мотивы поведения человека. Он ищет силу, способную обуздать хаос в человеке и мире.

В "Рассказе о герое" дядя священник называет Макарову три силы, управляющие миром: это бог, природа (стихия) и разум человека. Горький думал об этих трех силах. Его художественное творчество, публицистика начала 20-х годов свидетельствуют о настойчивом интересе писателя к вопросу о взаимоотношении сознательного и бессознательного начал в человеке, их роли в общественной и личной жизни его и связачной с ним проблеме активности - способности человека к творчеству новой жизни. В рассказах Горький изображает характеры, представляющие психологические модели различных сословий старой России: инстинктивная любовь к миру определяет стихийную натуру Савела Пильщика ("Отшельник"). Неразвитость социального чувства, отсутствие "хрусталика в душе" Петра Каразина ("Карамора") обессмысливают его гражданскую активность, заставляют отрицать разумность и человечность мира. Константин Миронов ("Голубая жизнь") поставлен перед необходимостью выбора пути: "разумная" жизнь по примеру богача Розанова или озорная на манер столяра Каллистрата? Оформление героя начинается с обретения им обыкновенного бога. Мечта о покое реализуется в привычке жить чу-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

кой силой.

Каждый из героев рассказов Горького необычен, ярко индивидуален, и вместе с тем это один человеческий тип (невольник жизни, "сирота", индивидуалист, человек пестрой души...), воплощающий "строй мещанской души", мещанские качества, которые "возросли на степень общечеловеческих". "Фантастическая" психика героев порождена национальной историей, "горб наш", который необходимо обнажить в целях "прививки оздоровляющей ненависти" к прошлому. "Рассказы 1922-24-х гг.", рассмотренные как целое, воплощают "окуровщину" как явление национальное и общечеловеческое, где свои представления о жизни, гуманизме, героическом, свои мечты, где любовь безответна, где свои бог и черт. Эта обыкновенная жизнь выверяется историей, дается на фоне жизни необыкновенной.

Проблемы и конфликты, порожденные революционной действительностью (стихийности и сознательности, личности и общества, свободы личности и творчества, активности), находят оригинальное преломление в творчестве Горького: из сферы классовой борьбы они переносятся в сферу психологии.

Л.М.Слобожанинова

СКАЗЫ - ПОУЧЕНИЯ И ПРИТЧИ В " МАЛАХИТОВОЙ ШКАТУЛКЕ " БАЖОВА

В сказовом творчестве Бажова 40-х годов-значительная группа произведений, непосредственно выражающих дидактическое содержание: " Живинка в деле", "Круговой фонарь", "Васина гора", "Широкое плечо", "Живой огонек" и некоторые другие. Для этих сказов характерен ряд отличительных признаков, в числе которых назовем ослабленность событийной линии, производственную или бытовую деталь, которая приобретает образный смысл и выносится в название; непререкаемость нравственного вывода, подчеркнутого концовкой сказа. Перенос действия в социально однородную среду тружеников позволяет Бажову крупным планом нарисовать народный характер.

Предмет исследования в данном случае совершенно локален: как удается писателю на подчеркнуто будничном материале сказа "Живинка в деле" (1943) выразить непреходящую тему творческого отношения человека к труду? Главное в поведении бажовского героя - это его способность не "книзу", а "кверху" глядеть - "как лучше сделать надо". Глубокое постижение нравственно-гуманистических основ характера труженика приводит рассказчика к утверждению: жи -

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

винка, "она,понимаешь,во всяком деле есть,впереди мастерства бежит и человека за собой тянет".

Отбор материала и расстановка акцентов в изображении "черного" труда углежогов подсказаны Бажову эпохой социализма,в особенности трудовыми подвигами уральцев в период Великой Отечественной войны.Не случайно труд углежогов,намеченный как бы пунктиром,лишь в отдельных его точках,не выглядит в сказе столь изнурительным,как в произведениях писателей прошлого,да и у самого Бажова в его первых очерках. По материалу обращения в прошлое "Живинка..." прочитывается как произведение,утверждающее радость творческого труда,счастливое осознание человеком своей способности решать одну за другой загадки "хитрого" ремесла.

Сказ-притча,проникнутый мудрой и легкой усмешкой,исключает прямолинейную назидательность,подтверждает замечательное словесное мастерство Бажова,обогатившего разговорную русскую речь понятием-словом "живинка".

В контексте всего сборника "Малахитовая шкатулка" сказ "Живинка в деле" представляется необходимым дополнением к известному сказу "Каменный цветок" (1938), в котором идет речь о трагической недостижимости (в силу социальных условий) идеала в искусстве.

Все другие сказы названной группы не обладают столь очевидным философским и общечеловеческим содержанием.Раскрывая интересные страницы старой заводской жизни,они дополняют очерково-документальные и автобиографические произведения Бажова: "Уральские были" (1924), "У старого рудника" (1944), "Дальнее-близкое (1949).

В.П.Ким

Ч.АЙТМАТОВ - РОМАНИСТ

Современный советский роман в своих лучших проявлениях концентрирует глубокое и всестороннее осмысление действительности, ставит глобальные философские проблемы современного человеческого бытия,отражает сложность и неоднозначность содержания современной эпохи.

К таким произведениям можно отнести и первый роман Ч.Айтматова " Буранный полустанок",к которому писатель шел трудно,долго, но целеустремленно. В романе "Буранный полустанок" сходятся Земля и Вселенная,пересекаются прошлое,настоящее и будущее,благодаря чему человек,герой повествования,предстает полнокровным эпическим

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

характером, а страстная публицистичность получает романное художественное воплощение. Роман Ч.Айтматова подготовлен интенсивным развитием творчества писателя и представляемой им киргизской советской литературы, основанной на творческом осмыслении общесоветского художественно-эстетического опыта, позволяет говорить о новых тенденциях в развитии советского романа, советской многонациональной литературы.

В теоретическом аспекте роман "Буранный полустанок" ставит и способствует разрешению таких актуальных вопросов современного литературоведения, как проблема положительного героя, проблема национального и интернационального в литературе, соотношение фольклора, мифологии и литературы, проблема трагического в социалистическом искусстве, других злободневных дискуссионных вопросов современного литературного процесса.

Роману Ч.Айтматова присуща высокая мера драматизма, переходящего в трагизм. Драматизм присущ всем произведениям киргизского прозаика, но в отличие от повестей, где он носит локальный характер, в романе "Буранный полустанок" драматизм приобретает жестокую логику закономерностей глобального порядка, воссоздаваемых художественным воображением писателя-гуманиста реалистического склада. К Ч.Айтматову и его роману можно отнести слова Ю.Бондарева, сказавшего: "Осмысление трагизма XX века и возможность надежды - два качества серьезного таланта".

Роман Ч.Айтматова "Буранный полустанок" - многоплановое эпическое повествование о современном человеке труда в его отношении к миру со всеми его противоречиями. Это обусловливает полифонизм романа, отражающийся в его стилевой палитре: каждой сюжетной линии соответствует особая стилевая выраженность. Справедливо звучат слова В.Пискунова: :"Роман не знает и не хочет знать никаких стилевых ограничений". Многообразие стилевых форм во многом способствует созданию большого поэтического мира, ибо они в данном случае способсъвуют концентрации содержания в произведении большой эпической формы.

Современный роман многообразен не только в стилевом отношении. Жанр романа "Буранный полустанок" определить нелегко, так как его содержание включает в себя самые различные аспекты освоения мира, поэтому жанровая содержательность произведения также многопланова.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

В.В.Химич

ИРОНИЯ В РОМАНЕ Л.ЛЕОНОВА " СКУТАРЕВСКИЙ "

Ирония в романе Л.Леонова выступает как характернейшая стилевая черта и как одна из важнейших форм раскрытия авторских оценок. В содержательном плане ее бытие восходит к особенностям миропонимания и метода писателя. Сориентированный на изображение сложности и диалектической противоположности мира, стиль Леонова оказывается внутренне подвижным, мерцающим светом поправок, добавочных значений, иронических переосмыслений. Не учитывать этого обстоятельства и принимать оголенную простоту противопоставлений, очевидную убедительность слов и серьезность авторского тона за окончательное - значит часто исказить мысль писателя в произведении.

Ввиду этого проблема иронического вполне закономерно начина занимать внимание леоноведов.

Ирония входит в роман "Скутаревский" в самых разных проявлениях и оттенках: от иронической усмешки до злой сатирической издевки, окрашивая и слово автора и голоса героев.

Может быть, самым значительным является включение иронии в систему средств социального разоблачения. В этой функции она выступает как некая "объективная ирония", ирония истории. Изображая агонию гибнущего класса, пытающегося сохранить видимость своей значительности, писатель прибегает к сатирическому принципу "срывания всех и всяческих масок". Скрытая насмешка обнаруживается в устойчиво повторяющемся приеме снижения претензий и ценностей старого мира. На этом основано развитие сюжетного мотива "подделки" (ярче всего в связи с Анной Евграфовной и Штруфом). Своеобразная "ирония судьбы" поступает в нарочитом сближении и подчеркивании внутреннего совпадения, далеко, на первый взгляд, отстоящих друг от друга драматических и комических ситуаций. Обилие многозначительных деталей и своеобразных "смещений текста" переводит трагедию в комедию, высокий пафос в жалкий фарс (сцены у Петрыгина, повествование о Кистареве). В романе часто встречается оксюморон "смешная трагедия". Иронический подтекст становится устойчивой формой выражения авторской иронии.

Леонов использует иронию и как эффективное средство психологической характеристики той стадии переходного состояния "ста-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

рого человека", "когда его молекулы образуют новое социальное и биологическое вещество и самая его форма становится чуточку пародийной в сравнении с будущей, более совершенной". Самоирония героев становится весьма значительной в раскрытии душевной драмы братьев Скутаревских. Лукавая непростота авторских комментариев к монологам действующих лиц обнаруживает истинную меру искренности говорящего и меру переживаемого им смятения. В этом плане "дребезжащее петрыгинское остроумие" выглядит как средство социальной и психологической мимикрии человека, который, если воспользоваться словами К.Маркса, "предстает как комедиант того миропорядка, действительные герои которого уже умерли".

Леоновское осознание изображаемого как переходной фазы развития человечества проступило в стиле его романа не только в обилии форм иронического письма, но и в своеобразном сплаве их с лирическими и философскими элементами. Подобное соседство и устойчивая взаимосвязь подчинены логике поступательного развития мира, которая лежит в основе сюжетного движения этого произведения.

Л.Б.Менглинова

РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ ГРОТЕСК В ПОВЕСТИ М.БУЛГАКОВА "ДЬЯВОЛИАДА"

Одна из плодотворных попыток гротескового постижения неустоявшегося, переходного, "самоцветного быта" пореволюционной эпохи принадлежит М.Булгакову. Гротескный принцип обобщения, к которому прибегает писатель в своей первой повести "Дьяволиада" (1924), способствует более глубокому выявлению актуальных противоречий современности.

В основе сюжета "Дьяволиады" - широко развернутый анекдот: необычайная фамилия заведующего учреждением "Кальсонер" превращается под пером делопроизводителя Короткова, не разобравшего подпись, в "кальсоны"; его попытка "восстановиться" и тщетная погоня за заведующим с бесконечными препятствиями, вырастающими до "дьявольских" масштабов, составляет фабулу повести.

Фантастический, неправдоподобный мир "Дьяволиады", постепенно вырастающий из системы психологических мотивировок и представляющий собой материализацию деформированного сознания Короткова, не иррационален. Он основан не на капризе автора, не

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

на прихотливых искривлениях исходных явлений жизни, а на отражении в сатирически-гротесковом виде существенных жизненных закономерностей и противоречий, насущных социальных проблем, и в первую очередь таких, как административно-хозяйственное управление страной, которое в годы нэпа сопровождалось большими трудностями. В "Дьяволиаде" М.Булгакову важно показать, что канцелярская "чехарда" причиняет огромный вред молодому государству, она не только возрождает в новой форме отвратительную старую болезнь - волокиту, но и губит человека. Бюрократиада, как дьявольское наваждение, сводит Короткова с ума. Антинародное зло в повести М.Булгакова предстает перед нами как бедствие, волнует и возмущает нас так, как взволновало и возмутило оно автора.

Основной идейно-художественной цели - разоблачению современной бюрократической дьяволиады - подчинены сатирические гротескные образы повести. Это и летающий "люстриновый старичок", занимающийся бессмысленной бумажной волокитой, и чиновник-автомат из "Бюро претензий", и "страшный Дыркин", и бездушный руководитель Кальсонер.

Назвать своим именем "нечистую силу" и подвергнуть ее беспощадному сатирическому осмеянию - такова была главная творческая установка М.Булгакова в повести "Дьяволиада", и она получила удачное воплощение, хотя первое произведение молодого писателя не являлось абсолютно безупречным в художественном отношении.

В литературном контексте 20-х гг. "Дьяволиада" прочитывается как пародия на стиль романтического гротеска, фетишизируемого модернистами и ставшего в 20-е гг. существенным препятствием на пути реалистического изображения действительности. В произведениях модернистов, написанных в духе романтического гротеска, фантастика использовалась для того, чтобы противопоставить обыкновенной жизни иную жизнь, волшебную и сказочную (В.Каверин. "Мастера и подмастерья"). Гротеск в данном случае становился способом ухода от противоречий современности. М.Булгаков в "Дьяволиаде", напротив, делает гротеск важным средством исследования повседневной действительности. В "Дьяволиаде" сатирик не только пародирует характерные для романтического гротеска фигуры, ситуации и мотивировки, но и трансформирует их, придавая им иную, реалистическую направленность.

Реалистический гротеск повести "Дьяволиада", отражающий истинные связи между людьми и окружающим их обществом, был направлен своим острием, с одной стороны, против натуралистического описатель-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ства, все более и более дававшего о себе знать в советской литературе 20-х гг., а с другой - против романтического фантазирования, не опиравшегося ни на какие реальные факты и приобретающего самоцельный характер в прозе модернистов.

В.П.Саенко

О ПАРАБОЛИЧНОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ СОВЕТСКОЙ ПРОЗЕ

В советском литературоведении определились два значения термина "парабола": жанровая разновидность и один из типов художественной образности, строящейся на принципе соотношения единичного и общего. Под параболичностью понимается жанровое свойство, способное проникать в эпос, драму, лирику и проявляться в содержательной емкости с акцентацией дидактических целей, в известной рационалистической конструкции, в многозначности иносказания и в скромности описательных средств. В последнее десятилетие в многонациональной советской прозе обозначилась тенденция к усилению параболичности, что связано с желанием писателей выразить планетарные масштабы мышления современников, соотнести историческое время и перспективу общественного развития, философски осмыслить морально-этические проблемы жизни, достичь максимальной обобщенности в выражении конкретных реалий бытия. Близость к жанру притчи особенно заметна в творчестве В.Быкова и Ч. Айтматова.

Параболичность в повестях В.Быкова связана с многоплановостью содержания его произведений, с заостренностью этических выводов, с объемностью ситуаций и образов, с проекцией человеческих чувств и помыслов в будущее, с описательным аскетизмом и с раскрытием богатства диалектики души. Господство ценностных акцентов в "Журавлином крике", "Третьей ракете", "Измене", "Сотникове" достигло нового уровня высвобождения идеи из-под реалий самой действительности в "Обелиске" и повестях "Пойти и не вернуться", "Дожить до рассвета". Главные жанровые особенности его произведений продиктованы установкой на условность, придающей назидательный смысл художественному доказательству определенных моральных истин, философскому спору о духовной стороне отношения личности к миру.

Эпицентром параболичной литературы является иносказание,

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ведущее к многоплановости. Расширение плана содержания параболы происходит в результате включения предметного изображения в разнообразные подразумеваемые смысловые контексты. Этим свойством иносказательного образа пользуется Ч.Айтматов, переосмысливая сказки, легенды, песни, предания. Их переносный (аллегорический и символический) смысл корректирует генеральную нравоучительную тенденцию его произведений.

В эстетической системе Ч.Айтматова параболичность оправдана тем, что иносказание оказывается алгоритмом художественного познания и оценки действительности. Притча ("Песнь старого охотника" в повести "Прощай, Гульсары") представляет сюжетную микроструктуру произведения, придавшую ему многозначность и социально-этическую цельность в истолковании гражданских и личных аспектов судьбы человека. Сказка мальчика о Белом пароходе и притча Момуна о Рогатой матери-олениxе ("Белый пароход ") полифонично раскрывает трагичность столкновения добра и зла, заостряет постановку нравственных проблем.

Планетарные аспекты ответственности за судьбы цивилизации и нравственно-духовное совершенствование человека нашли выражение в романе "Буранный полустанок". Писателю удалось синтезировать ряд глубинных проблем бытия современного человека, представив их в историческом срезе, через код мифов и преданий, через введение фантастических элементов. Введя притчу о манкурте в контекст рассказа об Едигее Буранном, Ч.Айтматов использовал потенциальные возможности иносказания. Глобальный подход ко всем проявлениям частной и общественной жизни человека, пристальное внимание к перспективам земной цивилизации - таковы основы движения художественной мысли, которая поднимает изображаемые явления до символа. В скромном романном действии, сосредоточенном на похоронах путейного обходчика Казангапа, сконденсирована напряженность внутренних и внешних течений жизни. Оттенив иносказательный план формой рондо, многократным повторением и варьированием главной темы (рефрена), чередующейся с эпизодами различного содержания, контрастирующими между собой, автор романа "Буранный полустанок" сумел художественно акцентировать постоянные и переменные величины в человеческих и планетарных ценностях. Максимальная обобщенность и скупость описательных средств при метафоричности эстетического мышления обусловлены законами жанра.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

И.А.Калинина

О НЕКОТОРЫХ ТЕНДЕНЦИЯХ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ

Среди важных тенденций развития современной прозы в целом выделяется ведущая - углубленный историзм, когда история понимается как непрерывное движение, как сложный диалектический процесс, становится главным объектом художественного исследования. Художественный историзм выступает в художественном времени как соотношение прошлого, настоящего и будущего, понимание того, что мир движется, что представления людей меняются, что каждый период имеет свои особенности, преходящее соединяется с вечным и т.д.

Историческая проза выступает как одно из жанрово-стилевых течений современной советской прозы. Углубленный историзм способствует сближению исторической прозы с прозой о современности, в то же время порождает жанрово-стилевое многообразие произведений о прошлом.

В различных формах современного исторического повествования показательным является роман-раздумье публицистического типа, к которым относится роман "Память" В.Чивилихина. Обращаясь к событиям разных веков, автор не скрывает своего присутствия в повествовании, желая открыто соотнести прошлое и современность, высказать свое отношение к былому и действительному. Открытый разговор писателя с современниками сочетается с научным исследованием документов, которое незаметно переходит в художественные картины, нарисованные творческим воображением.

Развитие современной советской прозы по пути усложненности, опосредованности образотворчества проявилось и в современном повествовании о прошлом. Историческая проза Б.Окуджавы - освоение истории через нарочито условные формы художественного повествования. В истории советской исторической прозы подобный подход был осуществлен Ю.Н.Тыняновым в его романе "Смерть Вазир-Мухтара" и особенно в исторических повестях. Традиции Ю.Тынянова в исторической прозе Окуджавы ощущаются в стремлении широко использовать парадоксальные сюжетные ситуации, образы-символы, в которых предельно обобщается опыт истории, сгущается нравственный смысл давно прошедшего. Сближает Тынянова и Окуджаву и манэра авторско-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

го повествования, когда историческая действительность выступает не в авторской интерпретации, а через сознание человека прошедшей эпохи. Однако Ю.Тынянова отличала социальная острота, удивительное умение "уплотнять" время, глубоко осваивать исторический документ, чем не всегда отличается проза Б.Окуджавы.

Традиционная форма хроникального повествования сохраняется и в современной исторической прозе, но подчас приобретает необычайное жанрово-стилевое решение. Д.Балашов назвал свой роман "Младший сын" хроникой, хотя хроникальной прозу Балашова можно считать только по ориентации автора на последовательную во времени документальность повествования. Это произведение о судьбах героев, воплотивших эпоху, быт, искусство, весь духовный и материальный уклад жизни древней Руси. Д.Балашов не вторгается в развитие действия с авторскими оценками и комментариями, а предпочитает внешне спокойное, беспристрастное повествование. Драматизм человеческих судеб, рожденный временем, осложняет его течение. Летописный текст, широко привлекаемый автором, слегка измененный, но не разрушенный, помогает автору создать колорит неповторимой эпохи.

Являясь неотъемлемой частью современного литературного процесса, историческая проза развивается по пути расширения жанрово-стилевых форм повествования.

Б.М.Каляев

ТВОРЧЕСКИЕ ПОИСКИ В ЖАНРЕ СОВРЕМЕННОГО РОМАНА О РАБОЧЕМ КЛАССЕ

Роман о рабочем классе сегодня находится в большом пути. В его движении ощутимо проявляется ряд очень важных творческих исканий: тенденция к усилению эпичности, масштабности изображения действительности, крен в сторону постижения духовного богатства характера рабочего человека, глубокого психологического анализа героев, ориентация на раскрытие социалистического труда как нравственной категории. Здесь в основном и сосредоточены нынче напряженные поиски новых принципов художественного исследования жизни, путей и средств воплощения характера и обстоятельств, выбор конфликтов, сюжетных линий, жанровых форм и т.д.

Преодолевая схематизм, узкие тематические рамки "производственного" романа, современный роман созидания сделал решитель-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ный поворот к многоплановому, широкоохватному изображению жизни, постановке актуальных, наиболее сложных проблем времени. Углубленное исследование советской действительности становится его ведущим пафосом. Тема рабочего класса все определеннее решается в нем как тема народной, общественно-нравственной жизни. Новой приметой романа о рабочем классе стало включение в него широкой картины мира, постановка коренных проблем: время и человек, человек и мир. Идет расширение социально-исторического кругозора романа, углубляется его историзм.

Тенденция к усилению эпичности, масштабности показа действительности обнаруживается и в характере поставленных проблем, и в развитии конфликта, и в сюжетно-композиционной структуре романа. Эпическая идея нередко является поистине жанрообразующей. Во многих романах ("Истоки" Г.Коновалова, "В полдень на солнечной стороне" В.Кожевникова, "Буранный полустанок" Ч.Айтматова и др.) находят органическое сплетение судьбы героев и судьбы истории, философия личности и философия истории. Постановка больших народнохозяйственных, социально-политических, историко-философских проблем значительно раздвигает сюжетные рамки, увеличивает временные пласты, художественное пространство романа о рабочем классе.

Для современного романа созидания характерна новая концепция рабочего человека как личности социально активной, включенной в широкий разворот не только производственных, но и общественных, психологически личностных связей, с напряженной духовной и эмоциональной жизнью. Это заметно расширяет интеллектуальный кругозор романа. Идут поиски новых принципов раскрытия характера человека труда, богатства его чувств, диалектики его мысли. Обстоятельно передаются раздумья героя "о времени и о себе", активно используется внутренний монолог для выражения его духовных исканий, воссоздаются споры, дискуссии по животрепещущим вопросам эпохи.

Современный роман о рабочем классе обращен к проблемам социально-нравственным, к духовной, эмоциональной сфере жизни человека труда. Этот поворот от сугубо производственного к духовному вызвал перемены в принципах построения сюжета, композиции, принципах раскрытия характеров. Акцент переключается на передачу личностного, духовного восприятия труда, показ внутреннего драматизма в связи с определенной производственной ситуацией. Произве-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

дения приобретают несвойственные "производственному" роману нравственно-психологическую насыщенность, эмоциональную напряженность. Весьма ощутимо стремление авторов к углубленному психологическому анализу своих героев.

Серьезные изменения наблюдаются в художественном конфликте романа о рабочем классе. Явственно заметен сдвиг в сторону изображения производства не как сферы борьбы вокруг какой-либо сугубо технической проблемы, а как сферы нравственных коллизий, связанных, однако, с производственными отношениями. Теперь довольно часто сюжет в книгах о рабочем классе строится полностью на нравственных коллизиях ("И это все о нем" В.Липатова, "Перевал" Ю.Антропова, "Семьдесят два градуса ниже нуля" В.Санина и др.). Нравственный водораздел становится одним из характерных конфликтов, разрабатываемых в современном романе. Обращение к нравственному аспекту труда, сопряжение производства и морали, труда и совести порождает множество творческих решений раскрытия нравственной ценности, духовного богатства, правды чувств современника.

Современный роман о рабочем классе, несмотря на серьезные сдвиги, пока не достиг глубокого художественного решения стоящих перед ним задач. Но художественные поиски романа обещают быть перспективными и плодотворными.

Г.А.Баронова

ЖАНРОВАЯ ПРИРОДА РОМАНОВ Ю.БОНДАРЕВА "БЕРЕГ" И "ВЫБОР"

В контексте теоретико-литературных споров вокруг современного романа, его жизнеспособности и перспектив романы Ю.Бондарева являются серьезным аргументом в пользу советского реалистического искусства. Они еще раз показали романный уровень осмысления жизненного материала, глубину проникновения в вопросы бытия, гибкость романных форм, которые, вопреки всяческим доводам буржуазных ученых, в состоянии передать сложность и ритмы современной жизни.

Большая часть советских критиков подчеркивают философскую направленность романов "Берег" и "Выбор", однако редкий исследователь утверждал это качество бондаревской прозы как ведущее, основное, жанроопределяющее. Наиболее последователен А.Хватов: он однозначно трактует "Берег" как роман философский. Однако в

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

в системе доказательств А.Хватова есть целый ряд упущений. Философские размышления, которыми действительно богаты произведения писателя, еще не являются неоспоримым аргументом жанра философского романа, если их можно выделить, как это делает В.Оскоцкий, в отдельный пласт повествования. Нельзя игнорировать событийный план романов.

Вопрос не в том, что перевешивает на весах: событие без философии или философия без события, а в том, как они сочленяются, соединяются в тексте. Анализ романов позволил прийти к выводу, что событие побуждает к постановке вопросов бытия (добра и зла, судьбы, цели и смысла жизни), с другой - оно само по себе философски концептуально.

В основе сюжетов романов - невероятная встреча: в одном случае с когда-то любимой женщиной, в другом - с пропавшим без вести другом. Эта неожиданность, это "вдруг" побуждает героев остановиться, оглянуться, углубиться в прошлое, в свою жизнь. В этой встрече - начала и концы сюжета, ибо именно она начинает диктовать дальнейшее развитие действия. Ее значение в сюжете нельзя недооценивать и тем более сводить ее роль до уровня завязки романов.

Установка на философский подход к жизни и человеку сказывается и на композиции романов. Попытка выявить завязку, кульмина - цию и развязку лишь из развертывающихся событий, игнорируя философскую идею произведений, не дает результатов, ибо "думы о жизни" в них первичны. Исходя из особенностей жанра, "раскладу" подлежит идея произведения. Завязкой явится тот момент самосознания Никитина и Васильева, когда они почувствовали непрочность истины. Все последующие их размышления укладываются в понятие "развитие действия", когда идет интенсивный поиск "исчерпывающей истины". Герой первого романа-Никитин, достигая высшего, предельного напряжения мысли, погибает (не умирает) практически на пороге нового знания о мире, а Васильев выживает в этой борьбе за истину.

Немало нового вносит Ю.Бондарев в жанр современного романа (об этом пишет В.Ковский), но главное, думается, находится в плоскости совершенно новаторского художественного подхода к прошлому, которое играет не только информативную роль, но в сое-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

динении с настоящим "высекает символ пространственной глуби - ны" (Ю.Бондарев),создает новое, "третье" художественное из- мерение. Минувшее является материальной основой,базисом фило- софии "Берега" и "Выбора".

Анализ романов Ю.Бондарева на уровне сюжета,композиции, характера взаимосвязи события и размышления,настоящего и про - шлого позволяет трактовать их как философские романы.

М.А.Литовская

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРА МЕМУАРОВ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В.П.КАТАЕВА 60-70-х гг.

Жанровые особенности произведений В.П.Катаева 60-70-х годов часто получают неточную трактовку,так как рассматривают- ся по отдельности,вне их связи друг с другом. Одна из причин этой внутренней взаимосвязи кроется в автобиографическом и ме- муарном материале,положенном в основу последних произведений пи- сателя и позволившем говорить о них как о мемуарах.

Кроме автобиографических элементов Катаев органически вво- дит в повествование домысел и вымысел,доходящий до фантастики и гротеска. Домысел обычно служит средством более яркого описа- ния реально бывшего,вымысел используется для создания гротеск - ных параллелей реально бывшему или,напротив,для поэтизации, вы- полняет функции связок между отдельными элементами произведе - ния. Домысел и вымысел в "новой прозе" В.Катаева правдоподобны, существуют наравне с "мемуарными" эпизодами,но не сливаются с ними до конца,оказываются важной составной частью внутренне- го мира повествователя.

В.П.Катаев стремится в своих произведениях показать чита- телю процесс работы "тонкого механизма памяти",с одной стороны, стараясь вернуть "аромат прожитой жизни,а с другой - воспроиз- водя прошлое через призму сегодняшнего мировосприятия,показы - вая его как неотъемлемую составную часть внутреннего мира лич - ности. Он пытается изобразить человеческую личность во всем мно- гообразии её внутренних и внешних связей с миром,во всей её глу- бине:прошлом,настоящем и будущем одновременно. В "новой прозе" объективизация изображения процесса мышления,воспоминаний приво-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

дят к резкому разделению автора и автобиографического героя, к персонификации отдельных черт личности (и человек-дятел, например) и даже возможных поворотов судьбы героя (Рюрик Пчелкин, Мальчик и Месье Бывший Мальчик).

Объективизация внутреннего мира, изображение процесса мышления не являются самоцелью, "поток сознания" регулируется В.П. Катаевым. Писатель не просто пишет по мемуарному принципу "как было и как вспомнилось" ради воссоздания прошлого, он сознательно отбирает материал, подчиняя отдельные "невыдуманные истории" общей идее произведения, всем ходом повествования подводя нас к решению принципиально важного для себя вопроса, раскрывая нам ход мысли человека, много видевшего и пережившего, наблюдательного и ироничного, поиски им ответов на главные вопросы, которые задала ему жизнь. Эта исповедальная нота звучит во всех без исключения произведениях новой прозы, оказываясь одним из важнейших жанро - и стилеобразующих факторов.

М.В.Грищанова

О СЮЖЕТООБРАЗУЮЩЕЙ РОЛИ "ДЕТСКОГО СОЗНАНИЯ" В ПОВЕСТИ ДЛЯ ПОДРОСТКОВ

В сложных поисках специфики литературы для детей и подростков исследователи неизменно обращаются к анализу сюжета. Нас интересует характер сюжета подростковой повести. Представляется возможным выделить одну особенность художественного мира подростковой повести - своеобразное "присутствие" в тексте познающего мир подростка, как героя, так и читателя.

При исследовании подростковых повестей, различных по характеру и времени создания, нами было замечено, что движение сюжету в них придают "открытия" повествующего героя или автора-повествователя, имитирующего поток "детского сознания". Это проявляется в отдельных компонентах сюжета, в организации художественного времени и пространства, в использовании условных форм, которые легко "принимаются" читателем-ребенком.

Начало движения сюжета детской повести предопределено участием ребенка-героя и читателя в познании жизни. Мир открывается ему каждодневно, поэтому система элементов сюжета способна

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

"зажить" во времени в любой момент: достаточно самого незначительного толчка. Вот почему в структуре сюжета подростковой повести специфична з а в я з к а.

Отправным моментом в движении сюжета является нарушение обычного хода жизни и привычного состояния героя-подростка, "сбой" в его сознании: назначение вожатым не очень дисциплинированного ученика ("Чудак из 6^{б}" Б.Железникова), знакомство с новым городом ("Трень-брень" Р.Погодина),приезд нового учителя ("Повесть об Атлантиде" Ю.Томина) и т.п. К факту неожиданности присоединяется ложное или не совсем точное п р е д с т а в л е н и е подростка о самом себе,о своих возможностях и силах, о предстоящих трудностях. Рисуя процесс рождения какого-либо нового явления или представления о нем,автор детского произведения должен провести еще не вполне зрелого читателя от неизвестного - к известному,от видимого - к сущему, а нередко и художественно запечатлеть этот "момент познания".

Ориентируясь на сознание подростка,детские писатели нередко прибегают к приему "остранения" - своеобразному психологическому "непониманию" происходящего,отысканию на глазах у читателей "начал" и "концов" (так,в повести В.Железникова "Каждый мечтает о собаке" герой-повествователь мучительно ищет "тот день",когда начались его злоключения) , или к мотиву тайны,которую предстоит разгадать (в повести Ю.Томина "Карусели над городом" использован "фантастический" сюжетный ход с прилетом мальчика из Космоса).

Устойчивым признаком сюжета подростковой повести является использование в нем приема п у т е ш е с т в и я героя или героев. Причем наряду (или в связи) с изображением физического передвижения героя в пространстве ("Повесть об Атлантиде" Ю. Томина) или во времени ("Шаг с крыши" Р.Погодина) авторы запечатлевают процесс осознания им себя,своего места в жизни,окружающих людей,природы или процесс переоценки имевшихся ранее представлений. И этот внутренний сюжет, "сюжет открытия" - движущая пружина событийного плана повести,нередко - её лирический подтекст.

Своеобразием отмечен "психологический мир" (Д.С.Лихачев) подростковой повести. Он полон противоречий,сложностей,которые стремятся привести к гармонии сознание подростка,участвующего

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

в действии или повествующего о нем.

Специфика сюжета подростковой повести выражается в организации художественного пространства. Сам взгляд подростка на мир, природу, людей предполагает необозримость пространства, больший, чем у взрослого человека, объем его, непознанность окружающего. Поэтому и содержательны в детской повести приемы передвижения по земле, "перевертышей" во времени, мотивов взятия "высоты" как определенного барьера роста.

По пути исследования сюжетообразующей роли "детского сознания" представляется возможным выйти к основным критериям отличия детских произведений от литературы для взрослого читателя.

Т.В.Кривощапова

ЖАНР ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ В СОВРЕМЕННОЙ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Жанр литературной сказки является для русской литературы классическим: его возникновение и формирование происходят в XVIII- начале XIX века. Генетические истоки жанра связаны с фольклором, а процесс его развития включает выработку новых художественных принципов, позволяющих отнести литературную сказку к литературной системе жанров.

Принципиальной особенностью жанра на всем протяжении его исторического развития была связь с фольклором и, в частности, с народной сказкой (общность сюжета, сходство мотивов, единство художественных приемов). Ряд современных исследователей (А.С. Бушмин, В.Кубилюс) считают, что в процессе творческой эволюции жанр будет утрачивать связь с фольклором. Подобная точка зрения представляется спорной, так как общность с народной сказкой стала для сказки литературной важнейшим признаком, полная утрата ее неизбежно ведет к трансформации жанра.

Литературная сказка создается на так называемом "вторичном материале": сюжет возникает из непосредственного знакомства писателя с народной прозой, в том числе и по фольклорным сборникам, либо в результате ориентации на сюжеты уже созданных литературных сказок. Творческая природа жанра позволяет писателю изменять традиционный сюжет, искать новые формы жанрово-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

го выражения, которые были бы генетически или типологически связаны с фольклором.

Жанр литературной сказки в современной советской литературе остается достаточно актуальным. Современные писатели следуют уже сложившимся литературным традициям в разработке этого жанра или создают новые его образцы.

Василий Белов в создании жанра идет путем сохранения традиционного сюжета. Его "Рыбацкая байка" восходит к сюжету о Ерше Ершовиче, пришедшему в фольклор из древнерусской литературы. В. Белов создает "современный вариант" сюжета, лишая его традиционной ритмической упорядоченности (аналогичный принцип обработки этого же сюжета встречается у Б. Шергина "Судное дело Ерша с Лещом", а впервые он встречается у Н. Щедрина, сказки которого "Премудрый Пискарь" и "Карась- идеалист" имеют частично ту же фольклорную основу), вводит новые понятия, характеризующие современную эпоху, изменяя ведущий сатирический пафос и характер развязки народной сказки.

В последние годы творческого пути к жанру сказки обратился Василий Шукшин. В отличие от В. Белова он пришел к литературной сказке ради воплощения принципов народной сатиры. Это позволило писателю в концентрированной аллегорической форме выразить свое неприятие определенных общественных пороков, а свою положительную программу связать с пришедшим в сказку из его предыдущего творчества героем-чудаком ("До третьих петухов"). Обращение к литературной сказке объясняется и проявляющейся в поздних произведениях В. Шукшина тенденцией к обобщению, к синтезу. В. Шукшин - автор двух литературных сказок различных жанровых разновидностей: "Точка зрения" являет собой сказку-комедию, а "До третьих петухов" следует определить как сатирическую сказку.

Примером неизбежной трансформации жанра в результате утраты связи с фольклорной традицией могут служить произведения Ф. Абрамова ("Жила-была семужка" и "О чем плачут лошади"). Применительно к ним можно говорить о синтезе двух жанровых форм - сказовой новеллы и литературной сказки, от которой в этих произведениях поэтическая условность и элементы сказочного стиля.

Таким образом, в современной советской литературе жанр литературной сказки демонстрирует свое дальнейшее развитие.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

М.И.Алексеева

ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА ПОВЕСТИ - СКАЗКИ В.ШУКШИНА " ДО ТРЕТЬИХ ПЕТУХОВ"

Появление в шукшинском творчестве произведений, насыщенных условностью, фантастикой, аллегориями, было вызвано возникшей перед писателем необходимостью целостного взгляда на жизненные явления, философского обобщения своих мыслей о судьбе России и судьбе русского человека. Повесть-сказка "До третьих петухов" явилась одновременно и своеобразным художественным итогом, и пробой сил, стремлением глубже постичь суть мира и времени, в котором жил писатель.

Основной творческий принцип В.Шукшина - говорить правду о людях, в центре его внимания стоит человек, который "... состоянием души, характером, взглядами - выражает то, чем живет с ним вместе его народ..." По убеждению писателя, герой времени - это всегда дурачок. Именно в нем "правда времени вопиет так же неистово, как в гении, так же нетерпеливо, как в талантливом, так же потаенно и неистребимо, как в мыслящем и умном".

В повести-сказке "До третьих петухов" в типичной для творчества Шукшина ситуации поиска нравственных ценностей человеком, стронувшимся с родного места, оказывается не новый характер, а образ одновременно и крайне обобщенный, символизирующий один из идеалов русского национального характера, и в то же время исторически и социально определенный, конкретный.

В эпоху коренной ломки привычного, веками устоявшегося народного бытия испытание на прочность и применимость к новым условиям жизни проходят и народное самосознание, и мораль, и эстетика народа. Столкновение духовных ценностей русского крестьянства с жизненными принципами современного мещанина во всех его ликах и составляет философски осмысленную Шукшиным драматическую коллизию повести-сказки.

В целом событийная основа произведения, где наряду с лицами реальными в современной обыденной жизни действуют сказочные и литературные персонажи, дана в объективном повествовании, хотя именно оно сведено к минимуму. Автор здесь находится как бы

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

на позиции наблюдателя, предоставляя читателю-зрителю самому оценивать естественно развивающиеся события. Авторская оценка событий, выражающаяся в кратких комментариях оценочно-информативного характера, вступает как бы в диалог-размышление с читательским восприятием. Это позволяет автору избежать морализаторства, противоречащего его художественным принципам.

Повествовательное начало произведения Шукшина сказалось и в том, что писатель акцентирует незавершенность, развитие исследуемого явления жизни. Это подчеркнуто и открытостью завязки финала, и временной соотнесенностью действующих лиц, и названием "До третьих петухов", указывающим на временность ситуации.

В характере центрального героя фокусируются силовые линии социальных конфликтов современности. Автор пытается понять, на какой почве в душе человека мещанство пускает свои ростки. Хождение Ивана-дурака за умом дает автору возможность показать, что руководит поступками человека в критической ситуации: бездумность ли, узкое практическое благоразумие или мудрость. Драматический накал повести-сказки сопрягается с пафосом сатирического осмеяния как самого мещанства, так и непротивления ему.

При всей исторической конкретности характера героя в нем живет и "память" образа фольклорного. Она служит оценочным моментом мыслям и поступкам шукшинского героя, помимо повествователя влияя на восприятие читателя.

Шукшин в лице повествователя не скрывает своих симпатий к герою, но в то же время сохраняет дистанцию, необходимую для объективного размышления над проблемой. Этим же стремлением продиктован полемический по отношению к традиционному сказочному финал, в котором герой не остается победителем, а поставлен перед необходимостью осмыслить горькие уроки.

Стремление писателя к целостному показу действительности в ее развитии, во взаимосвязи ее явлений породило жанровый синкретизм "До третьих петухов", повести-сказки о нашем времени.

Г.А.Шеванова

СОВРЕМЕННАЯ АВТОБИОГРАФИЧЕСКАЯ ПРОЗА (Типология жанра)

Типологическое изучение литературы в наши дни стало и необходимым и возможным благодаря сравнительно-историческому опыту,

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

а также эстетическому богатству и многообразию литературных жанров нашего времени. Типологический подход к изучению жанра позволяет вести конкретный разговор об отчётливо определяющихся жанровых явлениях.

Автобиографический жанр – жанр огромных возможностей. Он позволяет автору исследовать и раскрыть самого себя, свой ум, своё сердце, свою жизнь и деятельность, передать атмосферу эпохи, колорит времени. Автобиографические произведения сочетают в себе синтез высших человеческих качеств, в чём-то очень существенном выражающих передовые устремления эпохи, с литературным дарованием, способным выполнить труднейшую задачу смелого рассказа о себе и своём времени.

Типологические признаки автобиографического жанра проявляются в том, что художник избирает самого себя в качестве центрального героя произведения. Соотношение повествователя и героя произведения, соотношение между вымыслом и документальностью, между ощущением подлинности избираемых событий и эстетически художественным их восприятием – вот важнейшие проблемы автобиографической прозы.

Русская автобиографическая проза с ранних этапов своего развития упорно отстаивала свою жанровую обособленность, при этом постоянно тяготея к внутрижанровой типологической разветвленности. "Классическая художественная автобиография" представлена автобиографическими повестями Л.Толстого, С.Аксакова, Н.Гарина-Михайловского, В.Короленко, А.Толстого. В дальнейшем развитии внутрижанровой классификации преобладающим началом всё отчетливее выступают идейно-эстетические и социально-целевые мотивы, которым подчиняются и характеры, и композиция художественных произведений. Автобиографическая трилогия А.М.Горького перерастает рамки семейных хроник, выходит на просторы народной жизни, это своеобразная автобиографическая эпопея, воссоздающая панораму рабочей России конца XIX века.

Наше время – новый этап в развитии автобиографической прозы. На обширной литературной ниве жанр этот сумел повсеместно утвердить себя, свою творческую жизнеспособность. Автобиографическая проза оперативно реагирует на социальные и духовные изменения, происходящие в жизни. В ней заметно тяготение к синтетической форме художественного изображения и одновременно к типологическому разветвлению жанра.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

В современной автобиографической прозе обращают на себя внимание повести о детстве, которые имеют свои, достаточно четкие, жанровые признаки: лиризм, стержень сюжета составляет не движение событий, "просто жизнь", а история открытия и первого познания мира, взросления юного существа. Распространенный, хотя и не всеобщий признак, - деление повествования на маленькие главки-воспоминания, главки-картинки; и, наконец, главный признак - безусловный автобиографизм. Этот тип представлен такими повестями, как "О, юность моя!" И.Сельвинского, "Имя для птицы, или Чаепитие на жёлтой веранде" В.Шефнера, "Дилижанс" Г.Гулиа, "Долгое, долгое детство" М.Карима.

Автобиографическая проза является полем художественного эксперимента. Таким экспериментом можно назвать книгу В.Катаева "Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона", где нет последовательного изложения событий, какого-либо намека на сюжет, этапы становления героя. Это воспоминания без какого бы то ни было порядка, без попытки их логического согласования. Это в буквальном смысле "разбитая жизнь" - на сотни картин, вещей, ощущений, событий... Эти осколки, как по зову рога, собрались и выстроили пёструю мозаику книги. Отказ от порядка, от чёткой композиции придает книге оттенок своеобразной документальности, документальности чисто художественной.

Ещё один тип: "Освещенные окна" В.Каверина - так называемая "синтетическая автобиография", где своего рода семейная хроника, развернутая на бурном фоне мировой войны, революции, первых лет советской власти, сочетается с документом. Композиция книги очень чёткая: три части ее - это Псков, Москва, Петроград. В каждой из них - рассказ о семье, о братьях, о себе, о своем взрослении, становлении характера, формировании литературных взглядов, неизменно о Тынянове.

Таким образом, автобиографическая проза всегда разведывает новые способы психологического анализа, раскрывает резервы человеческой памяти, исследует исторические связи, оказывая влияние на повествовательную прозу.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Т.Л.Рнбальченко

"МИФОЛОГИЧЕСКАЯ " ПОВЕСТЬ В СОВРЕМЕННОЙ СОВЕТСКОЙ ПРОЗЕ

С современным художественным мышлением миф сближает его способность к описанию глобальных структур; целостность пред - ставлений о бытии, при котором интуитивное дополняет недоступные логосу знания: символизм мифологического образа, коллективный характер мифотворчества; индивидуальное мироощущение проверяется коллективным. Обращение к мифу вызвано углублением концепции личности, стремлением наряду с конкретно-историческим обнаружить в человеке родовые начала, что связано с происходящими в современную эпоху социальными процессами, имеющими глобальные последствия. В советской литературе наиболее адекватной структуре мифа оказалась повесть с ее обозримостью, способностью возвести частное явление во всеобщее. Глобальная мифологизация, присущая зарубежному роману, вряд ли возможна в романе социалистического реализма с определяющей его идеей историзма.

Не всякое введение мифа или мифологического образа есть признак "мифологической" повести. "Мифологической" повестью обозначают следующие жанровые ее разновидности: а) повесть, вводящую миф в повествование с целью проекции изображаемых событий на далекое прошлое, в результате чего извлекается нравственно-философский урок ("Белый пароход" Ч.Айтматова, "Жизнеописание строптивого бухарца" Т.Пулатова", "Не стреляйте в белых лебедей" Б.Васильева). Поскольку использование мифа рождает притчевую структуру, неправомерно называть такие повести мифологическими; б) повесть, воспроизводящую жизнь в мифе ("Пегий пес, бегущий краем моря" Ч.Айтматова, повести младописьменных литератур). Это собственно мифологическая повесть; в) повесть, в которой осуществляется попытка образного конструирования онтологии, объясняющей устройство мира по принципу мифотворчества и с опорой на традиционные мифологические представления, символику. Структурная близость мифа и повести, изображающей конкретно-историческую действительность, позволяет назвать ее условно "мифологической" или мифологичной ("Привычное дело" В.Белова, "Прощание с Матерой" В.Распутина, "Второе путешествие Кашпа" Т.Пулатова, "И уплывают пароходы, и остаются берега" Е.Носова, "Со-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

биратели трав","Луковое поле","Лотос" А.Кима).

Мифологичная повесть - результат развития, во-первых, "деревенской" социально-психологической повести, воссоздающей эпическую целостность уходящего уклада жизни с его представлениями о мире; во-вторых, психологической повести типа "предварительных итогов", которая в глубинах психики личности отыскивает сохранившиеся архаические представления, показывает мифотворчество в индивидуальном сознании, стремящемся целостно охватить окружающее раздробленное бытие.

Элементы, определяющие жанровую специфику мифологической повести: в основе лежит не конфликт, а ситуация, переходящая во всеобщую (надличностную) коллизию; автономность сюжетных линий, объединяемых основной коллизией; система персонажей воспроизводит этапы родовой человеческой жизни (мотив семьи); характеры персонажей даны в момент выхода из гармонической растворенности в мире к ощущению разлада связей индивида и мира, в результате чего возрождаются архаические представления о роке, судьбе в конкретном воплощении. Преодоление разлада с миром связано с обретением в сознании мифологической по природе гармонической связи человека и мира, с ощущением ценности вечного бытия. Моделирование художественного пространства по принципу мифа: ограниченное пространство с центром (дерево, дом) соединяет первородные стихии (земля-вода-небо); оппозиция верха-низа, земного-потустороннего, связь разных миров; циклическое время высвечивает устойчивое, повторяемое в человеческом бытии; природа видится одушевленной, дан ее взгляд на человека (мифологическая нерасчлененность субъекта и объекта); в субъектной организации автономные голоса персонажей и повествователя сливаются в общий голос, в "мы".

Возводя конкретное событие во всеобщее бытие, мифологичная повесть пытается создать нравственно-философскую модель, регулирующую взаимоотношения современной личности с миром (природным и социальным).

М.Л.Сыпкова

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ (повести Г.Бакланова и Н.Евдокимова 80-х гг.)

Психологическая повесть переживает в настоящее время новый

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

подъем. Она продолжает традиции русской психологической повести XIX века, ищет новые пути достоверного изображения человека и действительности и в этом поиске нового преображается, впитывая в себя некоторые свойства других жанров.

Психологическая повесть - модификация эпического жанра средней формы. Н.А.Добролюбов подчеркивал особую объективность течения событий как отличительный признак повести. В психологической повести предметом изображения является суоъективная, внутренняя, духовная жизнь героя. Поэтому основой сюжета здесь оказывается развитие переживаний личности, отличающейся сложной судьбой.

Психологическая повесть как одна из модификаций повествовательного жанра обладает способностью "моделировать" жизненные явления избирательно, в самом важном для автора аспекте. В силу своей специфики она охватывает самое существенное в содержании внутреннего мира героя, "извлекая" психологию даже из изображаемых событий. Моделирующая функция этого жанра осуществляется в психологической повести через воссоздание внутреннего мира героя. В процессе развития психологической повести оформились её тематические и структурно-стилистические разновидности, в которых по особому реализуются внутренние возможности такой модификации этого жанра.

В 70-80-е годы успешно развивается нравственно-психологическая повесть. Эта разновидность психологической повести ориентирована на понимание и на непосредственную оценку нравственной сущности человека, мотивов поведения его и взаимоотношений с другими людьми. Примером нравственно-психологической повести могут служить созданные в 80-81 гг. повести Григория Бакланова и Николая Евдокимова "Меньший среди братьев", "Навеки - девятнадцатилетние", "Обида", "Происшествие из жизни Владимира Васильевича Махонина". Эти произведения отличаются глубинным исследованием сложности внутреннего мира героев, активным использованием времени как психологического фактора, разнообразием форм повествования (притча, воспоминание). Наблюдается переплетение стилевых элементов: эпичность и лиризм, философичность, конкретность в изображении действительности, публицистичность, фантастика и реальность. Примечательны в такой жанровой модификации оригинальные композиционные приемы: "зеркальность", особый характер использования грамматических форм.

Главный объект художественного исследования в психологической повести - состояние характера, что соответствует её жанровому со-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

держанию. Авторов психологической повести интересуют герои, способные осуществлять самоанализ: 50-летний директор школы, измеряющий себя настоящего своей военной юностью ("Происшествие из жизни Владимира Васильевича Махонина" Евдокимова); девятнадцатилетний лейтенант Третьяков, который размышляет о смысле бытия, об истории и о войне ("Навеки - девятнадцатилетние" Г.Бакланова). Героями психологической повести выступают люди различных возрастов, профессий, социального содержания. Писателей интересует не столько общественное положение героев (хотя "психологическое" постигается через индивидуальное), сколько их "труд души".

Жанрообразующим фактором анализируемых произведений является психологизм, создающий тип организации сюжета, композиции, структуры литературного героя, доминирующий, преобладающий признак стиля, становящийся регулятором художественных компонентов повести.

Н.Н.Родионова

К ВОПРОСУ О ТИПОЛОГИИ ЖАНРА СОВЕТСКОЙ ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ

Проблема жанра - это проблема выявления эстетических закономерностей, системы признаков, определяющих типологическую сущность произведения. Поскольку литературный жанр в онтологическом смысле является формой воссоздания действительности, то при определении жанровой специфики каждого отдельного произведения речь может идти об эстетической точке зрения на изображаемое - человека и окружающую его действительность.

В советской приключенческой повести основным признаком, отделяющим ее от других жанров, является героико-романтическое содержание. Выбор этого признака определяется функцией жанра в освоении действительности, его целевой установкой на изображение исключительного в жизни, героического.

Героико-романтическое содержание приключенческой повести порождает специфические особенности художественной структуры: героико-романтический п а ф о с является в ней доминантой, которая определяет жанровую специфику, проявляющуюся в а) особом способе типизации, близком к романтическому, б) своеобразии конфликта и связанной с ним условности, в) фабульной заостренности, г) способе завершения.

Приключенческая повесть неоднородна по своей жанровой струк-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

туре (что не всегда учитывается исследователями). Сравнительный анализ позволяет увидеть такие жанровые формы, каждая из которых имеет свой художественный облик, отчетливо выраженную художественную структуру. Различие в принципах подхода к жизненным явлениям делает определенной грань между жанровыми формами (разновидностями). В жанре приключенческой повести выделяется с о ц и а л ь н о - п с и х о л о г и ч е с к а я приключенческая повесть, с о б с т в е н н о - приключенческая повесть и д е т е к т и в. (Выделение названных жанровых форм достаточно условно, так как они не замкнуты в себе, граница между ними не всегда однозначно определима).

Наиболее распространенной жанровой формой современной приключенческой повести является д е т е к т и в с его специфическим ракурсом жанра, с особым криминальным срезом жизни, сфокусированностью на одном аспекте действительности. Основываясь на основном содержательном признаке - целевой установке жанра -, можно выделить трансформированный (или социально-психологический) и традиционный, канонический детектив, который продолжает традиции фабульной приключенческой литературы.

Социально-психологический детектив и социально-психологическая приключенческая повесть - разные жанровые образования и обозначать их одним термином нельзя. Главной типологической чертой социально-психологической приключенческой повести является художественная направленность на широкий охват действительности, глубокое ее исследование в отличие от детектива и собственно-приключенческой повести с их преимущественным интересом к одной сфере жизни.

В с о б с т в е н н о - п р и к л ю ч е н ч е с к о й повести главное жанрообразующее начало - героическая направленность. К этому типу можно отнести повести о разведчиках, чекистах, вообще о людях необыкновенных профессий. Для данной жанровой формы характерна сосредоточенность на изображении преимущественно одной сферы жизни героя, в которой обнаруживаются его незаурядные качества.

С.И.Гиппель

ЛИТЕРАТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ В.ПРАВДУХИНА НА ПУТЯХ ОВЛАДЕНИЯ МЕТОДОМ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Становление и развитие принципов социалистического реализма

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

явилось итогом эстетических исканий, теоретических споров, литературных дискуссий, обобщением опыта советских писателей, в том числе и сибирских. В центре творческой жизни 20-х годов был и журнал "Сибирские огни", на страницах которого публиковались литературно-критические статьи и обзоры, материалы обсуждений художественных произведений и рецензии.

Ведущим теоретиком и критиком с первых номеров журнала по праву был В.Правдухин, которому принадлежит большая роль в разработке основных эстетических принципов нового метода и творчество которого можно оценить только в контексте идейно-эстетических исканий его времени.

Развитие эстетических принципов социалистического реализма, проходившее "в литературных боях" 20-х годов,- это преодоление субъективизма в подходе к литературному произведению, упрощенного толкования марксистской методологии, догматизма вульгарных социологов, левацко-формалистических заблуждений и полемических крайностей "неистовых ревнителей".

Анализируя творчество революционных писателей, В.Правдухин одним из первых обратил внимание на качественные изменения реализма в 20-е годы, справедливо полагая, что нужен такой способ изображения действительности, который соответствовал бы духу и ритму революционной эпохи. Уже на заре советской литературы, размышляя о новом творческом методе советской литературы, он называет его "неореализмом". В понимании В.Правдухина "неореализм" - это обновленный реализм. На основе этого метода писатель сможет отразить противоречивую действительность во всей ее сложности и создать по - истине многогранный образ нового человека. Осмысляя закономерности литературного процесса современности в контексте классического наследия и текущей литературы одновременно, он выдвигает требование диалектического единства новаторства и традиций.

При анализе и оценке художественных произведений в 20-е годы нередко допускались крайности, передержки: речь шла о мере сочетания идейного и художественного анализа. Развивая традиции революционно-демократической критики, В.Правдухин настаивал на необходимости критики синтетической, причем он был одним из немногих критиков, кто понимал, что единство познавательной и действенной функций искусства является неотъемлемым свойством подлинно художественного произведения. Неизменно утверждая, что литература социальна, неразрывно связана со своим временем и ее основная задача - выражение

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

процессов реальной действительности, критик искал в творчестве писателей "живых капель будущего", умения "сочетать временное с вечным". Литературный герой в его трактовке - не схематическая фигура, не "идея-образ", а конкретно-историческая личность во всей полноте ее взаимоотношений с миром, обществом, революционной действительностью. Он требует от писателя неразрывности идейной и художественной правды. Во всех своих работах критик настаивал на изображении процессов, закономерностей революционной действительности в их перспективе, что получило основополагающее для социалистического реализма определение "изображения жизни в ее революционном развитии". Он был одним из тех, кто проводил в жизнь принципы марксистской методологии, закладывал основы эстетики социалистического реализма.

М.Б.Лоскутникова

ТРАГИЧЕСКОЕ В РУССКОЙ СОВЕТСКОЙ ВОЕННОЙ ПРОЗЕ 40-50-х гг.
(Тема детства)

Трагическое в искусстве усиливается в моменты определенной стабилизации общества после событий, имеющих историческое значение для судеб нации, когда стержнем литературных процессов становится особый, пристальный интерес к человеку (20-е гг.; середина 50-х - 70-е гг.).

Великая Отечественная война обусловила "трагическое состояние мира" для советского народа. Но способы реализации этого содержания в советской военной прозе были различны. Углубление трагического связано с "боковыми" для военной прозы темами, в частности, темой детства и отношения к нему. Изображение героической борьбы советского народа становится трагическим там, где воссоздается неразрешимый конфликт между первоосновами человеческого бытия (семейно-бытовым укладом, детством, нравственностью) и фашизмом, стремящимся уничтожить человека физически и духовно.

В годы Великой Отечественной войны одним из ведущих принципов изображения стал героико-романтический принцип. Это закономерно объясняется исторической, социальной потребностью в изображении положительного результата героического деяния. Повесть В.Василевской "Радуга" (1942) обрела форму непосредственного обращения и закли-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

нания. Открытость авторской позиции в романе А.Фадеева "Молодая гвардия" (1943-1951)в изображении реальных исторических лиц обусловлена восхищением подвигом. Наряду с этим выявилась реалистическая тенденция изображения "маленькой трагедии войны" в рамках драматической ситуации (повесть Ф.Гладкова "Мать",1942; "Маленькие рассказы" П.Павленко,1943).

В 50-е гг. героико-романтический принцип изображения в русской советской военной прозе отступает в тень в связи с новыми нравственно-социальными запросами. Подъем военной прозы середины 50-х гг. связан с суровым реализмом,достоверностью деталей,сложностью внутреннего мира героя,трагическим пафосом изображения.

Пафос рассказа М.Шолохова "Судьба человека" (1956) трагичен. Все в судьбе Андрея Соколова предельно: первый год века,совпавший с рождением,первый день войны и ее последний день. Война становится самым значительным этапом жизни героя. Андрей Соколов не является трагическим характером,он герой эпический. Все в его характере выявляет не исключительность,а типичность судьбы,ставшей символом. Спасение маленького оборвыша Ванюшки становится закономерным поступком,высшим мерилом человеческого достоинства и одновременно вновь обретенным способом жить.

Изначально трагическая тема детства на войне,идущая по периферии у других писателей,укрупнена в рассказе В.Богомолова "Иван" (1957). Прием контраста "детство-взрослость" становится основным в изображении героя. В отличие от В.Катаева ("Сын полка"), В.Богомолов последовательно проводит трагическую тему детства на войне от изображения внешних контрастов-подробностей облика мальчика через изображение внутреннего контраста между детскостью облика и твердыми убеждениями Ивана к изображению глобального конфликта "детство-война". Иван - сформировавшийся характер человека-борца.

Углубление трагического в советской военной прозе 40-50-х гг. связано с изменением героя. Образы детей (разведчиков,партизанских проводников), таких,как Сашко Корниенко (А.Фадеев), Иван (В.Богомолов), разрушают привычные,традиционные представления о трагическом герое как о личности,когда перед нами встает юный человек,личность которого,казалось бы,еще не смогла сформироваться. Ситуация поведения взрослого человека перед лицом трагедии ребенка определила трансформацию понятия трагической вины (эпический герой Андрей Со

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

колов), изменила доминанту в трагическом, переместив ее на общий пафос произведения.

А.Н.Мыреева

АВТОР И ГЕРОЙ В СТРУКТУРЕ ПОВЕСТВОВАНИЯ (По повести Ч.Айтматова "Прощай, Гульсары!")

В современном литературоведении разработано понятие образа автора как определяющего центра произведения, как "идейно-стилистического средоточия, фокуса целого" (В.Виноградов). С проблемой образа автора органически связан вопрос о построении характера. В создании целостности литературного произведения важная роль принадлежит взаимоотношениям автора и персонажа, которые осуществляются разными способами.

Стремление концептуально постичь суть характера современного человека в процессе его исторического развития отличает повесть Ч.Айтматова "Прощай, Гульсары!" Свидетельством зрелости авторской позиции является то, что ведущим принципом воссоздания личности человека из народа выступает исторический подход, основанный на представлениях о непрерывности развития народного, национального самосознания. Принцип историзма является в повести не только основой концепции личности, но и структурно-организующим началом.

Углубление историзма нашло отражение в особой временной организации повествования. Удачным средством "стяжения" времен служит то, что за основу сюжета взяты воспоминания человека, прожившего долгую, богатую событиями жизнь. Форма воспоминаний позволяет раздвинуть временные рамки повествования, показать характер в развитии.

Если в первых лирических произведениях Ч.Айтматова организующая роль принадлежит рассказчику, непосредственному участнику изображаемого, то в повести "Прощай, Гульсары!" появляется эпический повествователь. Своеобразие стилистической организации создается взаимодействием трех основных голосов: голоса автора, голоса главного героя и "голоса" Гульсары. Сложное взаимодействие голосов создает полифоническое звучание повести, определяет "романизацию" ее содержания.

Как принцип организации стилевого целого выступает слово героя. Персонаж является не только композиционным, но и стилистичес-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ким центром. "Разговорная" форма раскрытия внутреннего мира человека позволяет показать подлинную интеллектуальность человека труда, многомерность его личности. Самовыражение героя становится важным средством выражения авторской позиции.

Стремление к философскому освещению взаимоотношений человека и истории обусловило активное обращение к духовному наследию народа. Эпическое звучание произведению, образу главного героя придает связь с народно-поэтическим творчеством, глубоко внутренняя, обусловленная воспроизведением этических и эстетических представлений народа.

Последовательно исторический подход позволяет писателю верно раскрыть соотношение национального и народного, традиционного и современного, показать то новое в национальном характере, что рождено советским образом жизни: высокую идейность, социальную активность, глубокое чувство гражданского долга. Обыкновенный киргизский колхозник предстает как "человек миропонимания".

Полнота выражения авторского понимания мира и человека, многостороннее изображение народного характера позволяют говорить о расширении возможностей жанра повести, тенденции к эпичности. "Прощай, Гульсары!" - яркий пример реализации больших возможностей жанра повести в исследовании "судьбы человеческой" как "судьбы народной".

Л.А.Юровская

ОБРАЗ ПОВЕСТВОВАТЕЛЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ С.ЗАЛЫГИНА "НА ИРТЫШЕ", "СОЛЕНАЯ ПАДЬ", "КОМИССИЯ"

Произведения С.Залыгина "На Иртыше", "Соленая Падь", "Комиссия" связаны между собой общим пафосом, характером исследуемой сферы, едины по художественной концепции. Способом опосредованного изображения в них исторических событий является рассказчик - представитель писателя в произведениях, его "речевое порождение" (В.В. Виноградов). Писателя интересует преломление действительности, свойственное рассказчику как представителю определенной социальной группы, как далеко бы оно ни отстояло от авторского понимания событий. Повествователь и рассказчик - образы произведения, автор же мыслится как совокупность всех образов и высказываний, так как мире любого отдельного художественного образа. Образ автора усматривается в формах соотнесения монолога и диалога, в специфике

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

повествовательного движения и смены типов речи, в экспрессивно-стилевых особенностях.

Накопление исторического опыта выражено у писателя не только в более сложной концепции личности в каждом из последующих произведений, но и в усложнении структуры образа автора как определенной личностной точки зрения, выявляющего свое отношение к действительности через организацию материала, его освещение.

Рассказчик в повести "На Иртыше" является представителем определенной и все же однородной, "отграниченной" социальной группы. Повествование рассказчика - в рамках кругозора среды и выдерживается в стилевом ключе, ей свойственном. Это определено и локальностью ситуации, происходившей в течение четырех дней.

В романе "Соленая Падь" не может быть однозначного истолкования событий. В стремлении быть предельно объективным повествователь в романе часто занимает позицию хроникера-наблюдателя. Это обнаруживается в расширении числа возможных точек зрения на изображаемое, чтобы одно и то же явление предстало в разных ракурсах. Такая позиция не закрывает путей познания мира героями произведения, оставляя их в труднейшей стадии становления. В этом - позиция и самого автора, вечно находящегося в поиске, пишущего и рассказывающего о вещах сложнейших и выступающего часто в роли первопроходца.

Роману "Комиссия" свойственен "принципиально новый тип повествования, соединивший интенсивность современного, философски идеологического размышления с живыми интонациями и образами русской крестьянской народной речи" (В.Ковский). Элементы сказового повествования обусловили рассказчика с ярко выраженной социальной характерологией, который подробно и обстоятельно, как глубокий знаток лебяжинского "мира", приступает к рассказу о нравах и обычаях данной среды.

Отличие от предыдущих повествователей заключается и в том, что сказитель романа "Комиссия" не связан непосредственно с каким-либо одним персонажем, его рассказывание вобрало в себя "формы говорения" каждого из них. "Но вместе с тем типы мышления рассказчика и героев обнаруживают внутреннюю диалогичность, известную полемичность идеологических позиций" (Скалон Н.). Философская наполненность внутренних переживаний героев является прямым выражением авторской субъективности.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Таким образом, при общей ориентации на характерологичность повествования, при общих стилистических приемах, свойственных данным произведениям, налицо дифференциация типов повествователей: рассказчик – в повести "На Иртыше", повествователь – в романе "Соленая Падь", сказитель – в романе "Комиссия". Эволюция образа повествователя – принцип не формальный, а идеологический. Решительное расширение авторских прав – свидетельство стремления писателя не только более конденсированно отразить "дух" и "смысл" исторических событий, но и определить к ним свое отношение в надбытийном, философском плане.

Т.Л.Рыбальченко

О ЖАНРОВОЙ ПРИРОДЕ ЦИКЛА В.БЕЛОВА "ВОСПИТАНИЕ ПО ДОКТОРУ СПОКУ"

Стремление к целостному воссозданию текучей современной действительности определяет не только особенности поэтики стиля, но и трансформацию жанров, изменение всей жанровой системы. Один из путей в воссоздании современной жизни – возникновение романной формы в результате циклизации самостоятельных произведений ("Дни человека" и "Молодой Одоевцев, герой романа" А.Битова; северные хроники В.Личутина, "Последний поклон" В.Астафьева). Структура цикла присуща также произведениям, написанным одновременно, как единое целое: "Царь-рыба" В.Астафьева, "Время и место. Роман в тринадцати главах" Ю.Трифонова и др. Цикл В.Белова "Воспитание по доктору Споку", создававшийся с середины 60-х годов до 1980 года, демонстрирует общую тенденцию прозы 70-х годов к соединению фрагментов действительности в единое целое.

Объединяя разные по жанровой природе произведения (лирическую повесть, "маленькую" повесть-исповедь, бытовую психологическую повесть, дневник, психологический рассказ, новеллу), В.Белов создает не сборник, а цикл, композиция которого обусловлена не развитием событий, а развитием художественной идеи. Внешние циклообразующие факторы: герой, проходящий через все части цикла (Зорин); фабульные границы, образуемые событиями жизни героя.

Внутренняя организация цикла определяется логикой авторской идеи, выстраивая картины жизни не по последовательности движения

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

событий. Так, заканчивается цикл не поражением Зорина в обстоятельствах ("Свидания по утрам"), а в нарушении временной последовательности, его попыткой бросить вызов судьбе, утвердиться в праве управлять своей жизнью ("Чок-получок").

Организует цикл генеральная тема: человек и время, повернутая проблемой возможности самоопределения человека во времени. Подчеркнутая названием цикла, эта проблема показана как в трудности органичного вхождения человека в свое время (Смолин, Зорин, нарколог), возможных поражениях в обстоятельствах, так и в дискуссионном следовании обстоятельствам, стереотипу, разрушающему личность (судьба Тани, Тони, Козонкова, молодых интеллектуалов). И растерянность перед жизнью, и внешнее, бездумное приобщение к времени разрушительны. Главная тема повернута в цикле разными гранями, что художественно выражается в движении сквозных поэтических тем: тема женской изменчивости, тема раненого детства, тема настольгии по потерянной природе. Доминирует принцип противопоставления в системе персонажей: живое, личное - и неживое, заемное (Смолин- Козонков, Зорин, жена, нарколог-главврач).

Начало и конец цикла отданы слову героя, это начало и вершина осмысления своей судьбы; вторая и последняя части дают голоса других персонажей в момент целенаправленного анализа прожитой жизни. Две центральные части организованы голосом повествователя, способного объективно воссоздать внутренний мир персонажа. Цикл позволил соединить разные сознания, разные суждения о жизни и через мироощущение героев косвенно воссоздать их судьбу, окружающие обстоятельства. Эпическое звучание проистекает из субъективного начала. Цикл раздвигает границы материала, давая возможность наметить разные социальные сферы (деревня-город), разные социальные типы (колхозник-рабочий-интеллигент), разные поколения (20-х годов, войны, послевоенное поколение).

Своеобразие цикла - в ориентации на романный принцип организации художественного мира. Части цикла дают не очерк действительности, а судьбу частного человека в столкновении с социальными обстоятельствами(романный конфликт). Цикл показывает движущиеся социальные обстоятельства, раскрывает генетические истоки современных социально-нравственных проблем. Стремительность социальных изменений (революция, Отечественная война, НТР) вызывает определенные

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

противоречия в сознании отдельного человека. Цикл, обращаясь к прошлому, приобретает романную перспективу.

О.Н.Шахерова

КОМПОЗИЦИЯ КАК ЖАНРООБРАЗУЮЩАЯ СТРУКТУРА В РАССКАЗАХ В.РАСПУТИНА

Анализ двух произведений В.Распутина "Уроки французского" и "Что передать вороне?" позволяет выявить взаимодействие композиционной структуры и жанра рассказа, проследить, как специфика разновидности жанра философского рассказа проявляется уже на уровне композиционных связей. Композиция рассматривается нами как построение и связь всех элементов произведения, как структура с многими уровнями.

В центре рассказа "Уроки французского" – эпизоды из жизни ребенка и отраженная в них судьба взрослого человека. Двуединство повествования отражает одно и то же сознание на разных возрастных этапах; взрослое сознание преобладает. Оно выражается в характеристике персонажей, в конфликтах, образах природы, времени, ритме повествования. В рассказе два конфликта, связанные с игрой на деньги, сосредоточенные в третьей и шестой главах. Повторяемость центральных эпизодов, отражение в них характера мальчика в противоположных условиях игры со сверстниками и учительницей, двуплановость повествования позволяют говорить о композиционном принципе "отражения" с событийным и идейным центром в четвертой главе. Образы природы возникают нечасто, носят подчиненный характер, детали послевоенного быта – подробны и многофункциональны. Композиционный принцип "отражения" позволяет автору соотнести – впрямую и непосредственно – в судьбе одного человека разные периоды его жизни и показать тем самым неразрывность и взаимообусловленность этапов духовной жизни человека.

В рассказе "Что передать вороне?" конфликтная ситуация (размолвка героя с дочерью) не отражает глубины внутреннего конфликта, обозначаемого нами как "противостояние самому себе". В.Распутин обращается к фигуре рассказчика, который участвует в событиях, а позднее говорит о них. Рассказ героя – попытка интерпретации его жизни в течение двух дней в соответствии с его представлениями о

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

себе. Внешне композиция напоминает структуру первого рассказа: суть темы и идеи сосредоточена в центральной главке, смысл предшествующих и последующих глав отражен в ней. Но непрерывный поток событий двух дней в рассказе героя-писателя расчленяется на два противоположных варианта жизни. Налицо смысловое соотношение двух планов рассказа, когда мысли о себе "подменном" и себе истинном соответствуют рассказам о двух днях. Композиция строится по принципу скрытого параллелизма : два противоположных плана событий связаны в один внешне не меняющийся рассказ. Противоречия сознания героя проявляются в его поступках, размышлениях о "правиле занятого места", о "своем дне" и т.д. Выражению идеи произведения-преодоления себя в себе, гармонии личности в творчестве - способствует мотив раздвоенности, завершенный в моменте двойничества персонажа. Композиция произведения усложнена элементом кольцевой композиции: сведения о дочери в начале и конце рассказа призваны подчеркнуть распутинское понимание человеческого предназначения прожить свою жизнь достойно, какой бы трудной она ни была.

Рассказ "Что передать вороне?" можно считать конспективным изложением круга идей и художественных представлений всего предшествующего творчества В.Распутина. Композиция, основанная на принципе скрытого параллелизма, строится в соответствии с авторской направленностью на изображение сложного и противоречивого сознания. Все это в совокупности позволяет говорить о преобладании философского начала в произведении.

А.И.Смирнова

ЖАНРОВО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОВЕСТИ В.АСТАФЬЕВА "ПАСТУХ И ПАСТУШКА"

Вопрос о жанровом своеобразии повести остается открытым, несмотря на многочисленные работы о "Пастухе и пастушке". Автор дал произведению подзаголовок "современная пастораль". "В столкновении этого доброго старого жанра со страшной действитель - ностью,- отмечал критик В.Курбатов,- скрывается возможность нового взгляда на бесчеловечную сущность войны".

В качестве структурообразующих выступают в повести прием антитезы и прием "концентрации времени" (Е.Сидоров). Главы в повести соединяются по принципу контраста: вторая часть "Свида-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ние" противостоит следующей-"Прощание". Они составляют центр, ядро всей книги, так как в них сюжет достигает наибольшего напряжения. Их окольцовывают первая и четвертая части ("Бой" и "Успение"), в которых действует один Борис. Все четыре части, в свою очередь, обрамлены сценой, которой начинается и заканчивается произведение, и в ней нет героя, а героиня существует в новом, мирном времени.

В структуре произведения заложена художественная антиномия: все в изображенной писателем действительности направлено на разрушение, уничтожение любви, вплоть до смерти Бориса, и в то же время пафос произведения в торжестве жизни над смертью. Вера в вечную любовь, неподвластную времени, историческим коллизиям, выражает романтическую устремленность повести. Пасторальное начало являет собой своего рода эмбрион, из которого развивается его антипод - современная пастораль, вместо идиллии-трагедия.

Трагедийное начало выступает в повести в качестве жанрообразующего, так как определяет особенность построения сюжета, характер конфликта, способы изображения характеров Бориса и Люси, композицию их образов, тональность всего произведения (заявленную уже во вступлении), в особенности хронотопа.

В основе построения повести лежит постоянное переплетение, чередование разных временных пластов: прошлое-настоящее, было - есть. "Было" не имеет хронологических границ, оно беспредельно, вечно, а "есть" - то, что происходит в данный момент в охваченном войною мире. Специфика художественного времени повести заключается в том, что строится она на контрасте настоящего и прошлого, войны и мира.

Условный план повествования, символический смысл многих образов, философский подтекст реализуются в повести за счет использования В.Астафьевым приема концентрации времени. Сущность его заключается в том, что вневременное и исторически-конкретное совмещаются, повествование о войне проецируется на вечность. Эта проекция осуществляется благодаря использованию писателем сквозных мотивов: пастуха и пастушки, спасения, одиночества, смерти. Впервые возникнув в преддверии знакомства Бориса и Люси, мотив пастуха и пастушки сопутствует развитию этих образов. Смерть пастуха и пастушки является предзнаменованием их участи.

Для воплощения художественного замысла писателя необходим

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

был высокий уровень обобщения, особая сила воздействия на читателя, что и заставило автора обратиться к форме притчи, привело к созданию романтической трагедийной повести. Особенностью жанра повести "Пастух и пастушка" является его синтетический характер. В повести взаимодействуют лирическое и эпическое, романтическое и сугубо реалистическое начала, образуя сложное поэтическое единство.

М.А.Александрова

К ВОПРОСУ О ФАНТАСТИКЕ В ДИЛОГИИ П.ПРОСКУРИНА "СУДЬБА" И "ИМЯ ТВОЕ"

Дилогия П.Проскурина "Судьба" (1973) и "Имя твое" (1977) - заметное явление литературы 70-х годов и важный этап в творческой эволюции писателя, на что указывают критические статьи и рецензии, последовавшие за публикацией произведения. Были сделаны попытки выявить жанрово-стилевые особенности дилогии (А.Овчаренко), отмечены символические приемы (А.Бочаров, В.Гура, В.Коробов). Однако с некоторыми выводами исследователей трудно согласиться: "П.Проскурин не из тех писателей, что часто прибегают к столь обобщенным, символическ-знаковым образам..." (А.Павловский).

Художественной особенностью дилогии П.Проскурина является наличие двух взаимопроникающих пластов повествования - конкретно-бытового и символико-фантастического. Писатель широко использует фантастические приемы: символику, гиперболу, условность.

Обратил на себя внимание критиков рассказ о Смоленском сражении, превратившийся в дилогии в самостоятельную новеллу. Однако прием фантастической символики, с помощью которого П.Проскурин вводит рассказ, остался за пределами дискуссии. Ретроспекция преподносится не как "воспоминание" (В.Новиков), не как сон или болезненные видения раненого Корнилова (Ю.Медведев), а как "превращение" его в Белавина: "... жизнь в нем свершила какой-то свой законченный круг, повернулась на оси, и звон колоколов рванулся ему в уши... для других, для Захара Дерыгина с Васей, он остался лежать, но сам он уже торопливо полз, толчками перебрасывая с места на место сильное упругое тело".

Иллюстрацией метафорического перерождения одного героя в другого может быть "превращение" монаха Иеронима в инока Пересвета. Эффект фантастического "превращения" затушевывается реалистическим

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

повествованием.

Метаморфозы в пейзажных зарисовках образно передают идею существования человека как части природы.

Фантастически передается мысль об общечеловеческой значимости любви. Неиссякаемость чувств символизирует скифская баба, представшая перед Митькой в образе обольстительной женщины.

П.Проскурин не отказывается от логических обоснований фантастических эпизодов. Анисимов находится в состоянии сильнейшего аффекта, когда бросается на монумент Сталина. Грань между фантастикой и действительностью практически отсутствует, так как писатель настойчиво подчеркивает реальность ощущений героя.

П.Проскурина привлекают детали, характерные для структуры фантастического повествования: место действия - заброшенный пустырь (куда уводит Петрова монах Иероним), тайга (где совершается символический поединок Захара с кедром), глухой берег реки (куда уходит Ефросинья с мыслью о самоубийстве); время действия - часто ночь, глухая, ненастная. Сведенные вместе, эти детали организуют атмосферу, в которой фантастическое кажется возможным.

Элементы фантастики органично вплетены в художественный мир П.Проскурина. Интересен и тот факт, что в 70-е годы писатель выступает с рассказом "Улыбка ребенка" и повестью "Черные птицы", в которых активно использует фантастические элементы.

С.В.Шевцова

ПОЛИФОНИЗМ В СТРУКТУРЕ РОМАНА Ч.АЙТМАТОВА "БУРАННЫЙ ПОЛУСТАНОК"

Полифоничность (многоаспектность, особый синтез художественных средств) является одной из отличительных черт творческого почерка Ч.Айтматова. Повесть - малый повествовательный жанр, обогащенный традициями народной легенды, героического мифа, древней притчи ("Белый пароход", "Пегий пёс, бегущий краем моря"), становится у писателя принципиально близким к романному жанру. "Буранный полустанок" ("И дольше века длится день")-сложное произведение, в котором есть стремление проникнуть в сущность разнообразных, противоречивых взаимоотношений человека с миром в прошлом, настоящем и будущем.

В романе несколько самостоятельных сюжетов, где эволюция героя находится в теснейшем контакте с социально-историческими об-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

стоятельствами. Магистральная линия повествования - жизненный путь Едигея Буранного. Создание образа положительного героя, способного на сильные и добрые дела, способного понять и вечное, и текущее, - вершина в утверждении личностного начала в "простом человеке".

Трагическая история Абуталипа Куттыбаева и драма жизни Казангапа - пример понимания писателем объективных обстоятельств жизни, предостережение от волюнтаристского подхода к жизни народа, и оптимистическая вера в реабилитацию Историей человека-творца.

Параллельно современным развиваются события прошлого Сары-Озеков. Изображая их, автор ведет философскую мысль об усвоении народной памяти. Притча о Манкурте и Найман - Ане - сарозекской матери, легенда о Раймалы - аге и красавице Бегимай самостоятельны. Привлекая два уровня художественного анализа: условно-метафорический и реалистический, Чингиз Айтматов добивается поэтически современного осмысления проблем человеческой памяти, сознания и самосознания, нравственного выбора.

Новизну и актуальность поднимаемых современных проблем в произведении выдерживает "космологический инцидент". Это и фантастический вымысел о планете высшей цивилизации; это и критика современного мира, не способного на многие виды контактов в силу нравственно-социальных, политических ограничений. Писатель с тревогой всматривается в будущее, заостряет внимание читателя на главной проблеме человечества - войны и мира.

Временно-пространственные рамки "Буранного полустанка" широки: мироустройство всех землян и родные сарозеки; детальное изучение обыденного на маленьком разъезде Боранлы- Буранный и трагические фрески прошлого Сары-Озеков.

Ретроспекции объясняются желанием Ч.Айтматова осветить грандиозность свершаемого сегодня с учетом сложностей происходящих в мире событий и перемен.

Особую музыкальность и завершенность повествованию романа придают повторы, выделенные курсивом, они полны многозначности, разрастающейся до образов-символов, свободно вбирающей в себя все многообразие жизненных форм. Повторы то углубляют трагизм происходящего, то оправдывают сегодняшнее деятельное существование рядовых Едигеев.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

И.Н.Черников

"СИМФОНИЯ" КАК ЖАНР В ТВОРЧЕСТВЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО

В "Симфониях" Андрей Белый выступил как самый дерзкий реформатор жанров отечественной прозы рубежа столетий, демонстративно отказывающийся от всех ее достижений и канонов и ищущий новых формообразующих средств. "Симфониям" Белого нет даже отдаленных аналогий в прошлой истории русской литературы" (Е.Старикова).

"Симфонии" А.Белого - своеобразный протест молодого декадента против "публицистичности", "тенденциозности", "натурализма" реалистической прозы 90-х годов XIX века. Новаторская дерзость замысла молодого автора, создававшего новый жанр "Симфоний" в прозе, состояла в том, чтобы целиком подчинить прозу музыкальному ритму. В традиционных жанрах формообразующими факторами выступали сюжет, образ, слово. А.Белый попытался создать произведение, где основным фактором формообразования выступал ритм. "Мои юношеские "Симфонии" - вспоминал впоследствии Белый о I-й, героической "Симфонии", - начались за роялью в сложении мелодиек: образы пришли как иллюстрации к звукам".

Ритм в "Симфониях" А.Белого служит жанрообразующей основой произведения -- ритм внутри каждой фразы, музыкально организованной по принципу того или иного стихотворного размера, ритм причудливого соединения разноразмерных строк между собой внутри каждого отдельного "куска" "Симфонии", соответствующего стихотворной строфе, наконец, ритм чередования и повторения самих этих фрагментов. Образ и слово должны были служить иллюстративными элементами по отношению к музыкальному звучанию слова, фразы, отрывка. В синтезе литературы и музыки в жанре "Симфоний" Белого ведущую роль сыграла музыка, подчиненную - литература.

"Симфонии" Белого оказались сложными по жанру, по конструкции, трудными для восприятия: читатель должен знать, какие задачи ставил перед собой художник, хорошо ориентироваться в вопросах музыкального искусства. Сам автор в предисловии к четвертой "Симфонии" "Кубок метелей" писал, что его интересовал конструктивный механизм той смутно сознаваемой формы, которой были написаны предыдущие мои "Симфонии".

Для Белого музыкальное начало в произведении являлось при -

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

знаком литературы будущего: музыка прозы, "магия звуков" подчинены стремлению выразить "распавшуюся связь времен". Вся "архитектоника "Симфоний" (развитие тем, двойной и тройной контрапункт, членение текста на отдельные "музыкальные" фразы с порядковой нумерацией, использование приема рефрена, акцент на ритмическую выразительность текста), подчинена музыкальному началу.

Жанровая природа "Симфоний" А.Белого должна быть рассмотрена в контексте тех изменений, которые происходили в литературе конца XIX-начала XX века. Стремление к синтетическому изображению действительности приводило писателя к размыванию границ между отдельными видами искусства, что оказывало сильное воздействие - порой плодотворное, порой разлагающее на их жанр.

Оригинальный и новый для русской литературы жанр, созданный А.Белым, в своем чистом виде был исчерпан четырьмя образцами (I-я, героическая; 2-я, драматическая; 3-я, "Возврат"; 4-я, "Кубок метелей"); попытки подражать "Симфониям" (Жагадис "Облака" и др.) ни к чему не привели.

Революция 1905 года заставила А.Белого отказаться от напряженного вглядывания в земные знаки "вечности". Они заслонились трагическими размышлениями о судьбе истерзанной родины в стихах сборника "Пепел", в повести "Серебряный голубь", в романе "Петербург".

С.А.Матяш

БАСЕННЫЙ И ДРАМАТИЧЕСКИЙ ВОЛЬНЫЙ ЯМБ

Отмечая близость басни другим жанрам (эпиграмме, новелле, фельетону, элегии и т.п.), исследователи разных поколений особенно настойчиво подчеркивали связь басни (лиро-эпического жанра) с драматическими произведениями. Основание для типологического сближения жанров, имеющих разную родовую природу, дают диалогичность басни и ее стихотворная форма - вольный стих (в русской поэзии - вольный ямб). Последний фактор явился поводом для установления и генетического родства басни и драмы (генетический аспект особенно актуализируется в связи с решением вопроса об источниках стиха комедии А.Грибоедова "Горе от ума". В этой связи очевидна значимость проблемы соотношения басенного и драматического стиха, давно поставленной, но не решенной в советском стиховедении. В настоящем докладе предлагается один из вариантов решения этой проблемы.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Существование полярных точек зрения по поводу означенной проблемы (например, Б.В.Томашевского, подчеркивавшего различие басенного и драматического стиха, и Е.А.Маймина, усматривающего близость этих стиховых форм) является результатом отсутствия объективных характеристик стиха басни и драматических жанров. Поэтому методом предпринятого нами исследования стал статистический анализ вольного ямба с точки зрения а)соотношения стопностей, б) сочетания смежных строк, в) системы рифмования, г) взаимодействия метра, синтаксиса и рифмы.

Материалом исследования является вольный ямб басен и драматических произведений (музыкально-драматических, трагедии, комедии) А.Сумарокова, А.Аблесимова, И.Хемницера, Я.Княжнина, Г.Державина, И.Дмитриева, А.Измайлова, А.Шаховского, И.Крылова, А.Грибоедова, М.Лермонтова, К.Павловой, В.Брюсова, Д.Бедного, С.Михалкова.

Статистический анализ материала в синхроническом аспекте дает возможность увидеть принципиальное различие структуры басенного и драматического вольного ямба. Так, в драматическом стихе значительно меньший, по сравнению с басенным, удельный вес коротких строк и нет сочетаний коротких строк с короткими, которые реализуют специфическую сказовую интонацию басни. В басенном стихе резко увеличена доля двустиший, повышен процент открытых строфоидов, ярко выражено преобладание опоясывающего рифмования в катрене (в драматическом стихе преобладают катрены с перекрестной рифмовкой). В драматическом стихе метрические перебои чаще, чем в басенном, совпадают с концом рифменной цепи и синтаксической завершенностью строки, что связано с нарастанием логического начала, способствующего линейному развитию действия в драме, в противоположность расширению изобразительно-выразительного начала в басне.

Осмысление результатов статистического анализа в диахроническом срезе показывает, что басенный и драматический стих раннего периода (Сумароков и его школа) отличаются сходством структуры, которое может быть результатом общего национального источника русского вольного стиха (стих скоморохов). В дальнейшем басенный и драматический стих развивались самостоятельно и в процессе эволюции выработали характерные особенности, связанные со спецификой рода и жанра.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

С.И.Ермоленко

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РОМАНТИЧЕСКОЙ БАЛЛАДЫ

Эстетическая природа жанра романтической баллады мало изучена. Между тем уже современники романтической баллады осознавали ее особое эстетическое качество. Поэтому обращение к теоретическим трудам первой трети XIX века, когда происходило активное осмысление жанра, имеет важное значение.

В постижении жанра русские авторы (Н.Ф.Остолопов, А.Ф.Мерзляков, А.И.Галич, И.И.Давыдов, М.Тимаев, В.Т.Плаксин, В.Г.Белинский) шли самостоятельным путем. Но самое глубокое обоснование баллады было дано Гегелем, чьи взгляды оказали влияние на русскую теорию жанра, в частности через Белинского. В гегелевской концепции романтической баллады - ключ к пониманию ее эстетической природы.

Она определяется, с одной стороны, типом балладного мышления, означающим отказ от рационалистической логики обыденного сознания. В результате создается эпически целостная картина балладного мира как "отдаленная и сама по себе замкнутая действительность" (Гегель), отстраненная во времени и в пространстве от воспринимающего субъекта и обладающая как бы некоей инфернальной самостоятельностью. Цельность и замкнутость балладного события требуют сжатого и концентрированного действия без углубления в "отдаленные побудительные причины и подробности" (А.Ф.Мерзляков). Такое балладное действие сродни драматическому.

С другой стороны, жанровая природа баллады обусловлена эмоциональной напряженностью, возникающей при соприкосновении автора и читателя с балладным миром. Эта напряженность и есть балладный лиризм, который выражается "не прямо, а именно по поводу" (А.И.Галич), когда "подавленное в себе сердце не может высказаться и дать себе волю", но тем не менее "проникает повсюду" (Гегель).

По интенсивности эмоциональное переживание всегда драматично. Драматизм, таким образом, есть качество самой балладной природы, в равной мере присущее и эпическому и лирическому ее началу. Глубина эмоционального переживания сообщает балладе ту или иную степень психологизма, который связан не с самовыражением героев и их внутренним миром, а с душевным состоянием автора и читателя.

Эстетической природе жанра соответствует чудесное. Оно обна-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

руживает себя не только в эпическом (как чудесное событие или происшествие), а охватывает собой и всю сферу лирического. Благодаря чудесному в балладе создается поэтический мир, отличный от окружающего, столкновение с которым потрясает читателя. "Спектр" чувств, испытываемых при этом читателем, достаточно широк: от "ужасных переживаний, сжимающих грудь страхом" (Гегель), до удивления перед вечным таинством мира. Балладный жанр отвечал потребности романтика, который, желая "преодолеть невыносимое однообразие своего существования, жаждет потрясения для своей души" (Д.Берше).

Читатель способен пережить "сильные чувствования" (И.И.Давыдов) только в том случае, если он доверится всему происходящему в балладе и даст "полную свободу всем впечатлениям неограниченно на себя действовать" (В.А.Жуковский). Эта нерассуждающая "безоглядность" доверия основана на согласии с принципами балладного мышления. Установка жанра на определенный тип читательского восприятия, который "запрограммирован" самой балладной природой, очевидна. Условность балладной формы порождает и условность ее восприятия.

В балладе не только оказалось реализованным стремление романтизма к неоднозначному, противоречивому изображению мира. В ней нашли выражение такие чувства и состояние человека, которые не могли быть переданы средствами других жанров.

Ф.З.Канунова

ЖУКОВСКИЙ И РУССО (общественно-исторический и антропологический аспект)

В библиотеке В.А.Жуковского (Онегинская коллекция) хранится многотомное женевское издание сочинений Руссо 1782 г., буквально испещренное пометами. Развернутые маргиналии поэта на трактатах ("Способствовало ли возрождение наук и искусств очищению нравов?", "Рассуждение о происхождении и основаниях неравенства между людьми", "Письмо к д'Аламберу о театральном искусстве") и "Новой Элоизе" составляют около 2-х печ.л. французского и русского рукописного текста, имеющего первостепенное значение для осмысления общественных и эстетических взглядов Жуковского.

Сложность и противоречивость мировоззрения Руссо, в котором сочетаются демократизм, диалектико-материалистические прозрения в

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

понимании человека и общества, значительные эстетические открытия с откровенно утопическими чертами, обусловили силу притяжения и одновременного отталкивания от Руссо, различное его восприятие революционной, либеральной и консервативной частью русского общества. Этим же объясняется и очевидная эволюция русского руссоизма.

К началу XIX века (на протяжении 20-30-х годов), когда в процессе переоценки результатов Французской революции и просветительской идеологии вновь на первый план выдвинулась проблема человека, - с особым интересом воспринимается русскими людьми, особенно деятелями дворянского либерального лагеря, нравственно-этический аспект руссоизма. Такой угол зрения был характерен для тургеневского кружка, куда входил молодой Жуковский.

Пометы Жуковского свидетельствуют о большом интересе русского поэта к первому трактату Руссо, стремлении осмыслить его основные идеи. В пометах Жуковского проявились основы его либерально-дворянской просветительской программы. Не принимая радикально-демократических взглядов Руссо, лежащих в основе отрицания им прогрессивной роли наук и искусства, Жуковский горячо разделяет взгляды либерального крыла французских просветителей, их идеи просвещенного монарха, неукоснительного подчинения разумному закону, убежденной веры в просвещение как основного пути прогрессивного развития общества. Проповедуя сложный путь самообразования и самопознания, Жуковский не склонен идеализировать "естественную натуру" дикого человека. Он категорически не принимает противопоставление природы культуре, естественного и общественного человека.

Либерально-просветительская программа Жуковского с особенной отчетливостью проявилась в процессе восприятия им второго трактата Руссо "О происхождении неравенства". Решительно не принимая революционно-демократической социальной программы Руссо, Жуковский воспринял нравственно-этический и антропологический аспект выраженных Руссо идей. Вслед за Руссо он отстаивает свободу воли, свободу выбора, как отличительные особенности духовной деятельности личности. Это важно для Жуковского не только в плане нравственно-философского исследования проблемы, - оно имеет прямой выход в эстетику. Со свободой действия связана романтическая непредугаданность, сложность и противоречивость поступков человека; она ориентирует поэта на исследование индивидуальной психологии. С сердцевиной антропологической теории Руссо связана и та-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

кая отличительная способность человека, глубоко воспринятая Жуковским, как способность к самоусовершенствованию. Идея самоусовершенствования - часть просветительской программы Жуковского и краеугольный камень его романтизма. Характерно, что именно в призывах к совершенствованию усматривал главное достоинство романтизма с его пафосом духовности Белинский.

Таким образом, широта исторического и философского мышления позволили Жуковскому подойти к диалектическому пониманию человека как существа не только материального, но и духовного, не только детерминированного, но и активного, обладающего свободой нравственного выбора и поэтому внутренне сложного и противоречивого. То есть в процессе восприятия Руссо вырабатывалась концепция личности Жуковского, имеющая принципиальное значение для эстетики складывающегося романтизма.

Ф.З.Канунова

К ХАРАКТЕРИСТИКЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ ЖУКОВСКОГО
(Жуковский и Руссо)

Жуковский-романтик органически усвоил мысль Руссо и европейского сентиментализма о природном равенстве человека, об его исконной доброте и стремлении к счастью. Для русского поэта важна краеугольная мысль о значительности всякого человека, ему чужды аристократические индивидуалистические теории, которые исповедывали многие европейские и русские романтики 20-30-х годов. Это гуманистическое просветительское начало в его эстетике (и творчестве) очень хорошо проявилось во многих литературно-критических и эстетических декларациях поэта и в его творчестве. Чрезвычайно важна в этом отношении школа Руссо, которую прошел Жуковский, и особенно его романы "Новая Элоиза", "Эмиль" и театральный трактат "Письмо к д'Аламберу", привлекших активное читательское и исследовательское внимание Жуковского.

Чтение "Новой Элоизы" обнажает органический руссоизм Жуковского. Здесь выявляется генезис основополагающей тенденции поэтического мышления Жуковского - сенсуалистский, что принципиально важно для понимания природы романтизма Жуковского. Отталкиваясь от крайностей нравственного ригоризма Руссо, отрицавшего в полеми-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ческом задоре значение театра вообще, Жуковский в своем понимании пользы театра идет от сердцевины руссоистского понимания человека, выступает против индивидуализма и абстрактного морализирования, считая, что мораль должна быть не для особенных, а для всех людей. В духе Руссо Жуковский исходит из интересов не исключительной личности, а большинства людей. В статье "О басне и баснях Крылова" своеобразный руссоизм эстетики поэта сказался на просветительской вере в "природное расположение к добру, которое несет в себе баснописец и которое определяет его заинтересованное внимание" ко всем созданиям природы без изъятия". Это выражается в особом эстетическом качестве крыловских басен, их простодушии, как особой художественной мере автора-рассказчика, выражающей его сопричастность к общенародному. Ориентированность Жуковского на обыкновенного человека и пафос общечеловеческого в искусстве становится нервом всей поэзии Жуковского, и прежде всего его психологической лирики, – то, в чем его художественные открытия колоссальны. В конкретном, неповторимо-индивидуальном настроении поэта выражаются чаще всего те чувства понимания, сострадания, дружеского расположения, которые универсальны. Лирика Жуковского – это, по существу, первый бурный порыв к общечеловеческому. Это начало того процесса, который окончательно оформится в блестящие психологические откровения в творчестве Л.Толстого (уместно напомнить здесь об огромном, по определению Толстого, влиянии Руссо на его творчество).

Таким образом, пометы Жуковского на произведениях Руссо в связи с его литературно-критическими манифестами и художественным творчеством имеют для нас принципиальный интерес, так как непосредственно относятся к складывающейся романтической эстетике поэта. Они помогают во многом осмыслить природу последней, органически сочетавшей в себе сентиментально-просветительские руссоистские тенденции и романтические устремления поэта. Будучи принципиально близким романтикам в решении проблемы свободы и детерминированности личности, наделяя героев своих произведений идеей развития и движения, внося таким образом диалектичность в осмысление внутреннего мира человека, Жуковский вместе с тем идее романтической исключительности героя противопоставляет свою ориентированность на обыкновенного человека и пафос общечеловеческого в искусстве.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Это отличало литературного Коломба Руси от многих русских и европейских романтиков 20-30-х годов и делало его предтечей Пушкина и Гоголя.

Р.В.Иезуитова

ЖАНР ЛИТЕРАТУРНОГО ПИСЬМА В ТВОРЧЕСТВЕ В.А.ЖУКОВСКОГО

Письма Жуковского - одно из примечательных явлений русской литературной жизни первой трети XIX века. Составляя важнейшую часть его творческого наследия, они отличаются многообразием своих внутрижанровых форм, исключительным тематическим богатством, высокими художественными достоинствами. Несмотря на значительный удельный вес эпистолярных жанров в русском литературном процессе первых десятилетий XIX века, они все ж еще остаются вне поля зрения современных исследователей. Между тем изучение генезиса, эволюции и функций этих жанров в творчестве первого русского романтика позволяет получить более целостное и разностороннее представление о его литературном творчестве и важных тенденциях в развитии отечественной культуры.

Выбор литературного письма как предмета самостоятельного исследования определяется прежде всего той ролью, которую оно сыграло в историко-литературном процессе указанного выше периода и, в особенности, в становлении романтической русской прозы, в выработке ею разнообразных жанрово-стилистических форм.

Среди различных внутрижанровых разновидностей и отдельных тематических групп, характеризующих эпистолярное наследие Жуковского, дружеское письмо в наибольшей степени обнаруживает тенденцию к перерастанию в жанр собственно литературный. Дружеская переписка русских литераторов - современников и единомышленников Жуковского - является своеобразной творческой лабораторией, в которой вырабатывалась индивидуальная повествовательная манера и прокладывались общие и эстетически перспективные пути формирования русской прозы.

Изменение структуры и функций дружеского письма, становящегося фактом литературной жизни, прослеживается в докладе преимущественно на материале писем Жуковского к А.И.Тургеневу, П.А.Вяземскому, С.Л.Пушкину.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

А.С.Янушкевич

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОЭЗИИ В.А.ЖУКОВСКОГО 1806 г.

1806 год в творческой биографии Жуковского ознаменовался невиданным лирическим взрывом. В течение апреля-декабря им было создано более 40 стихотворений разных жанров. Огромная внутренняя работа по самоусовершенствованию вырвалась в лирическом излиянии. Начало его - в декабре 1805 г. в переводе "Опустевшей деревни" из Гольдсмита.

Этот монолог открыл дорогу целой группе стихотворений-монологов: "Послание Элоизы к Абеляру", "Элегия" (из Парни), "Песня" (Когда я был любим", "Сафина ода", "Идиллия", "Прощание старика", "Вечер", "К Эдвину", "Песнь барда" и др. В форму монолога поэт вмещает различное жанровое содержание. Лирическое "я" всепроникающе и многолико: монахиня, пастушка, греческая поэтесса, старик, бард, влюбленные. Метод психологического перевоплощения важен и в басенных опытах Жуковского 1806 г. как основа для конкретизации образа лирического героя.

Процесс зарождения чувства, столкновения противоположных состояний - вот объект исследования поэта. Оппозиция "ты" - "я" придает монологу внутренний драматизм: "я тобой забыт", "я был любим тобою вдохновенный", "оставь, оставь меня", "не позабудь, не позабудь меня" и т.д. Мелодика монологов глубоко содержательна. Насыщенность анафорами, противительными союзами, однородными членами придает действию замедленность во времени. Но вместе с тем постоянное чувство времени: "когда...но", "когда...то", "когда...тогда", "когда...теперь", "когда... как". Эти сочетания, анафорически повторяемые, передают процесс движения чувства во времени, раскрытие его динамики.

Всматривание в душу, рассматривание чувств, погружение сегодняшнего чувства в поток воспоминаний определяют своеобразную "вязкость" стиля Жуковского. Поэт разрывает главное и придаточное предложение цепью вариантов, тем самым драматизируя ситуацию, повышая "эмоциональную напряженность ... лирического движения синтаксической цепи" (В.Виноградов). Вариативность чувства и его процессуальность - главные свойства монологов Жуковского.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Жуковский усложняет само понятие поэтического чувства. Он ищет в нем борение, противоречивость. Общая ситуация высокой, всепоглощающей любви обыгрывается в разных вариантах. В "Послании Элоизы к Абеляру" – любовь, побеждающая схиму, все затворы и запреты, в "Элегии" – любовь в минуты измены, в "Сафиной оде" – огонь любви, в "Прощании старика" – её потеря, "К Эдвину" – мольба, заклинание любви. В этом смысле можно говорить о цикле стихотворений 1806 г. – "превратностях любви".

Но важнее этого единства тем, настроений общий смысл жанровых экспериментов 1806 г. Идёт процесс формирования новой психологической лирики. Психологический анализ, рожденный в горниле интенсивного самонаблюдения, приобретает решающее значение. Жуковский разнообразием жанровых определений индивидуализирует страсть, чувство, пытается раскрыть своеобразие их лирического выражения в малых поэтических формах. Исповедальность способствует разрушению канонов некоторых жанров, теснее связывая их с общим понятием психологической лирики.

В отличие от карамзинистов Жуковский нигде не использует форму повествования от первого лица множественного числа. Его интересует прежде всего бытие индивидуального чувства. И вместе с тем индивидуальное, частное и всеобщее, общечеловеческое у него как бы уравниваются в правах; обе сферы взаимопроникаемы и равноправны как предмет психологического анализа. Общезначимые чувства поэт индивидуализирует через психологически конкретный облик их носителей.

Таким образом, монолог в жанровой системе Жуковского 1806 г. обретает глубоко содержательный смысл как форма существования и выражения индивидуального бытия в малых поэтических формах как лаборатория рождения психологической лирики.

Н.Е.Разумова

ПЕРЕВОДЫ ИЗ ФЛОРИАНА В ТВОРЧЕСТВЕ ЖУКОВСКОГО

История "взаимоотношений" Жуковского с Флорианом коротка, но насыщенна: она включает переводы "Вильгельма Телля" и "Розальвы" /1802/, "Дон Кихота" /1804-1806/, сасэн /1806/. Мы остано-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

вимся на прозаических переводах (не привлекавших внимания советских исследователей),которые демонстрируют эволюцию характера прозаического повествования у Жуковского.

"В.Телль" посвящен борьбе швейцарцев во главе с легендарным народным героем против австрийского ига в XIX в. Высокий украшенный слог у Флориана служит поэтизации деяний Телля. Жуковский переносит акцент с революционной проблематики на этическую, подчеркивает заметные уже у Флориана предромантические черты, углубляет психологизм. Дореволюционные исследователи соотносили перевод "В.Телля" с "Вадимом Новгородским" (1803),исходя в основном из тематики и типа героя. Однако связь этих произведений заметна и в авторской позиции - в сильном лирическом элементе. Но характер его различен - элегический в "Вадиме" и одический в "Телле". В переводе ощутима преемственность с одой,трансформировавшейся в раннем творчестве Жуковского,что проявляется в тематике,возвышенном лиризме,архаизации языка. "В.Телль" замыкает ранние опыты Жуковского в "высоком стиле" и подготавливает "Вадима",типологическая общность с которым основывается на поэтической трактовке прозы,обусловленной предромантическим влиянием.

Если "В.Телль" связан с просветительством главным образом гражданской темой,то "Розальба" усваивает прежде всего его рационализм. Это проявляется в рационалистической трактовке мотивов "готической" литературы,сходство с которой (отмечавшееся дореволюционными исследователями) чисто внешнее. Рационалистичность произведения подчеркивается ироническим обрамлением. Структурная основа повести - новеллистичность,трактуемая Жуковским в морально-психологическом ключе. Жанр "Розальбы" в переводе можно определить как сентиментальную повесть с новеллистической основой. Роль повествователя здесь довольно велика,но он далек от авторской субъективности. Своеобразие "Розальбы" оттеняется сравнением с "Марьиной рощей" и балладами,где преобладает антирационалистическое начало. Основанная на чуждом романтической балладе типе мировоззрения, "Розальба" способствовала выработке ее структурных принципов (новеллистичность и морально-психологический конфликт). Проза утрачивала лирическую основу,осваивая эпический тип повествования,преобладающий и в балладе.

Изменения в переводе "Дон Кишота", развивающие намеченные

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Флориана тенденции, обусловлены гуманистической трактовкой человека в просветительском духе, что ведет к усложнению образов героев. Глубокую эволюцию претерпел комизм, утративший разоблачительно-сатирическую однозначность. На комической основе происходят структурные изменения: появляется речевая индивидуализация персонажей, выделяется диалог как особая эстетическая сфера в произведении. Повествование драматизируется, поведение персонажей получает внутреннюю мотивированность. В "Дон Кишоте" происходит взаимовлияние комического и психологического начал, основанное на понимании личности (прежде всего Дон Кишота) как сложного соединения комического и высокого. Таким образом, перевод "Дон Кишота" развивает сатирическую линию русской литературы XVIII в., подготавливая творчество Гоголя. Этот перевод можно считать первой попыткой эпического повествования у Жуковского. Ее связь с комической установкой подхватывается переводом басен, следовавшим за "Дон Кишотом".

Школа "Дон Кишота" способствовала выработке у Жуковского опыта объективного и психологизированного повествования. Переводы из Флориана демонстрируют путь Жуковского к "прозаизации" прозы.

И.А.Айзикова

В.А.ЖУКОВСКИЙ - ПЕРЕВОДЧИК "ПИСЕМ К САРЕ" Х.-Ж.РУССО

Как известно, Жуковский проявлял постоянный интерес к развитию русской художественной прозы. Следуя карамзинской традиции, Жуковский высоко ценит приятность, "гармоничность" прозаического слога, такую манеру повествования, которая делает прозу поэтической, а, следовательно, по Жуковскому, более выразительной. Однако, развивая традиции Карамзина во взглядах на прозу, Жуковский идет дальше. Важнейшее его положение о том, что "для прозы нужны знания", прямо перекликается с требованием А.С.Пушкина "мыслей и мыслей" для прозы. Его требование "простого рассказа", "вымысла без всяких украшений", краткости для одного из жанров - прозаической басни (см.ст. "О басне и баснях Крылова", 1805) - в процессе литературного развития найдет свое закономерное завершение в пушкинском стремлении к "прелести нагой простоты", к предельному ла-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

конизму не только во всех жанрах прозы, но и в поэзии.

Проблема прозы в эстетике Жуковского, значительная сама по себе, важная в плане изучения генезиса русской романтической прозы, до настоящего времени остается во многом нерешенной. В связи с этим предоставляется необходимым осмысление как оригинальной прозы Жуковского, так и его прозаических переводов.

На переводы лучших западно-европейских прозаиков Жуковский смотрит как на источник, способный питать развивающуюся русскую прозу. В своих статьях, письмах он не раз касался вопроса о принципах перевода. Основные свои требования - отказ от буквализма и творческое воспроизведение духа оригинала Жуковский-романтик распространяет на перевод и поэзии, и прозы. При этом от переводчика прозы он требует большей точности, близости к форме оригинала, более строгой передачи системы произведения. Однако теория прозаического перевода складывалась в практике. Анализ одного из переводов Жуковского в прозе - "Писем к Саре" Ж.-Ж.Руссо интересен с этой точки зрения, так же как и в плане изучения генезиса его эстетики прозы.

Внутренний психологический конфликт произведения Руссо - между любовным чувством героя и сознанием того, что оно не может принести счастья ни ему самому, ни Саре - оказывается очень личным для Жуковского. ("Письма" переводились в августе 1805 г. Это - время расцвета любви поэта к М.Протасовой). Внимание Жуковского-переводчика к этому произведению привлекается и его формой, и простотой и изяществом слога. Сличение перевода с подлинником показало, что Жуковский, стремясь точно, на высоком художественном уровне передать оригинал, не растворяется в нем, сохраняет свою поэтическую индивидуальность. Жуковский-романтик подчиняет свою работу над переводом достижению большей психологической глубины, точности и полноты в передаче душевных состояний героев. Внося в перевод свои этические и эстетические мотивы, он возвышает героев, облагораживает их чувства. Герой наделяется большой ответственностью, умением тонко чувствовать и понимать свою возлюбленную. С героини сняты обвинения в неискренности, намеренном желании обольстить героя. Поэтизируя героев и их взаимоотношения, Жуковский обостряет психологический конфликт произведения, переносит его вовнутрь, в душу героя. В переводе ощущается некоторое стремление

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Жуковского приблизиться к авторскому стилю. Но в большей мере стиль перевода - это стиль Жуковского-прозаика, так как именно в процессе работы над прозаическими переводами формировались черты романтической прозы Жуковского, характерные во многом для всей русской художественной романтической прозы.

С.В.Скачкова

К ПРОБЛЕМЕ ГЕНЕЗИСА ПСИХОЛОГИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ МОЛОДОГО Л.Н.ТОЛСТОГО (Толстой и В.А.Жуковский)

Восприятие молодым Толстым традиций русской литературы было разнонаправленным и далеко не прямолинейным. Именно сложность данной проблемы и определяет необходимость вновь и вновь находить типологические связи и соотношения творчества Толстого с традициями предшествующей литературы.

В докладе проблема генезиса психологизма в творчестве молодого Толстого решается на следующем материале: ранние дневники Жуковского (I805) и Толстого (I847-I85I). При сопоставлении этих дневников мы обнаруживаем характерные и далеко не случайные общие структурные особенности: внимание к "внутреннему человеку", стремление к добродетели, рассуждения об общем благе. Более того, для дневников Жуковского характерна склонность к написанию правил и программ, определению целей на какой-то жизненный период, что, как определил Б.М.Эйхенбаум еще в I922 году, является узнаваемой чертой толстовских дневников I847-I85I годов. Так, в своей книге "Молодой Толстой" Эйхенбаум, приведя одну из цитат, сделал следующее заключение: "... кажется, что приведенная цитата взята не из дневника Толстого, а из дневника юного Жуковского" (Пг.-Берлин, I922, с.I5).

Сходство ранних дневников сентименталиста Жуковского и реалиста Толстого - явление не случайное. Оно обусловлено двумя обстоятельствами. Во-первых, это - обращенность молодого Толстого к традициям русской литературы конца XVIII века, а также внимание его к западно-европейским сентименталистам (Руссо, Стерн).

Во-вторых, причина переклички разделенных полувеком автобиографических документов кроется и в особенностях развития дневни-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

кового жанра в России первой половины XIX века. Дневник Жуковского 1805 года - это яркий образец "сентиментального журнала", характерного для культуры конца XVIII - начала XIX веков (ср., например, дневники М.Н.Муравьева и братьев Тургеневых). Дневник пушкинской эпохи приобретает уже иное качество: это мемуары. Как верно определила Е.В.Петровская, непосредственное выражение своих чувств, исповедальность уходят со страниц записных книжек и дневников Пушкина, Вяземского, Кюхельбекера, позднего Жуковского. Наконец, в дневниках Герцена, Чернышевского и, наиболее ярко, у Толстого вновь возрождаются некоторые традиции "сентиментального журнала", но уже на иной основе, как синтез художественных достижений минувших эпох в преддверии нового - расцвета реалистической литературы.

Н.Б.Реморова

В.А.ЖУКОВСКИЙ И НЕМЕЦКИЙ " готический" РОМАН (К истории одного перевода)

Хранящаяся в архиве поэта (ГПБ, ф.286, оп.I, ед.хр.21) неперебеленная рукопись, озаглавленная "Святой тридцативенник" (общий объем 32 страницы машинописи), как следует из собственноручной записи поэта, создавалась им в июле-августе 1807 года и предназначалась для публикации в "Вестнике Европы". Нами установлен оригинал, вольным переводом которого является рукопись Жуковского.

Автор оригинала - Леонард Вехтер (1762-1837), писатель и историк, известный читателям под псевдонимом Файт Вебер. Наибольшую известность получили его "Sagen der Vorzeit", 7 томов которых вышли в свет в 1787-1898 гг. Во 2 томе этого издания находится и "Das heilige Kleeblatt" (1790) - повесть из рыцарских времен, написанная в духе немецких "готических" повестей, являющихся одним из проявлений кризиса штюрмерской литературы и сохраняющих идеологические и художественные связи с ней.

Связь с просветительской идеологией и эстетикой проявляется прежде всего в рациональном объяснении всякого рода "тайн", в критическом отношении к католической церкви и ее представителям, в характерном "бурном" стиле повествования, широком использовании оформленных как драматические сцены диалогов, где каждый персонаж как бы стремится к самораскрытию, выражаемому в "бурной", напряжен-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ной речи, часто сочетающей гиперболизм и напыщенность со сниженной лексикой и грубоватым юмором. Одновременно с этим, автор, поставив в центр повествования историю любви и борьбы за свое чувство двух молодых людей, пытается акцентировать внимание на изображении их внутреннего мира, для чего особое место уделяет портрету персонажей и пейзажу, на фоне которого развертываются наиболее напряженные моменты действия. Однако соотношение портрета с внутренним миром героев в произведении Файта Вебера дается чисто механически, а пейзаж во многом носит "экзотический" характер, подчеркивающий лишь необычность, неординарность событий.

При переводе Жуковский сохраняет всех героев, все основные сюжетные линии и большинство эпизодов. Как сентименталист он стремится глубже раскрыть внутренний мир героев, сделать их характеры и поступки психологически более достоверными. Для достижения этого он существенно сокращает повествование за счет прямых купюр (главным образом побочные сюжеты) и краткого пересказа ряда сцен, не способствующих показу "страстей", "выравнивает" стиль, освобождая авторское повествование и речи героев как от излишней напыщенности и "бурности", так и от эстетически не мотивированной грубости.

Существенной переработке подвергаются портреты главных героев и пейзажи. Портрет психологизируется и значительно поэтизируется за счет широкого использования более живописных, поэтических и эмоционально насыщенных сравнений и метафор. Сохраняя свойственный оригиналу способ характеристики героини через отзывы других лиц, переводчик более ясно дает почувствовать глубоко заинтересованное авторское отношение к ней. При передаче пейзажа переводчик отказывается от характерных для "готических" повестей элементов "архитектурного" пейзажа, лишает его всякой "экзотичности", психологизирует, "очеловечивает", делает "чувствительной" саму природу, заставляя ее "взаимодействовать" с душой героев.

Короче говоря, "Святой трилиственник" Жуковского - произведение, в котором поэт проявил себя, говоря его словами, не как "раб", а как "соперник" автора оригинала. Сам факт обращения поэта в период, когда, как принято считать, он полностью стоял на позициях сентиментально-просветительской эстетики, к преромантическому произведению принципиально важен для уточнения как эволюции его жанровых исканий, так и для понимания особенностей его эстетики, синтезирующей просветительские и романтические тенденции.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

О.Б.Лебедева

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ДРАМАТИЧЕСКОГО "ОТРЫВКА" В.А.ЖУКОВСКОГО "КАМОЭНС" (Жуковский и Пушкин)

"..одражание Гальму" В.А.Жуковского – "Камоэнс" (1839), которое во всех современных изданиях получило жанровое определение "драматическая поэма", – одно из наиболее интересных и неисследованных поздних произведений поэта. Насыщенность "Камоэнса" эстетической проблематикой, его сложные связи с ранними эстетическими манифестами поэта, своеобразная включенность в литературный процесс 1830-х годов обусловливают значение "Камоэнса" для эволюции жанровой системы Жуковского. Несмотря на ряд интересных наблюдений и замечаний по поводу "Камоэнса" в работах П.И.Загарина, А.Н. Веселовского, К.Зейдлица, Ц.Вольпе, И.М.Семенко, Е.А.Маймина, целостное осмысление произведения и его места в творческой эволюции Жуковского и русском литературном процессе 1830-х годов еще предстоит.

Одной из причин, затруднявших это осмысление, явилась перемена жанрового определения "Камоэнса". Жуковский трижды – в беловой рукописи, первой журнальной публикации и последнем прижизненном издании – определяет это произведение как "драматический отрывок". Между тем, начиная с первой посмертной публикации, устанавливается традиция, существующая до сих пор, отнесения "Камоэнса" к разряду "драматических поэм" (по аналогии с "Орлеанской девой"). Но авторское жанровое определение имеет иной смысл: оно указывает на специфику "Камоэнса" в плане проблематики – эстетический манифест и характеризует переходное состояние жанра.

Поэтика "Камоэнса" определяется активной автореминисцентностью. Все мотивы романтической эстетики из стихотворений-манифестов 1814–1824 гг. вошли в текст "Камоэнса". Мотивы вдохновения, воспоминания, страдания, мотив мимолётности и невыразимости прекрасного, мотив покрывала, отделяющего земной мир от небесного, продолжают играть существенную роль в той концепции искусства, которая создается в "Камоэнсе". Особенно очевидна (по жанровому признаку) соотнесенность двух "отрывков" – эстетических манифестов "Камоэнса" и "Невыразимого". Однако содержательность жанрового определения в 1839 году иная. "Невыразимое" было названо "отрыв-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ком" в связи с творческой историей этого произведения (все ранние "отрывки" Жуковского 1806-1818 гг. являются отрывками в прямом смысле слова, так как все они - переводы фрагментов или части более крупных замыслов поэта). "Камоэнс" - произведение совершенно целостное и законченное, как в подлиннике, так и в переводе. Таким образом, указывая на эстетическую декларативность "Камоэнса", определение "отрывок" характеризует, вероятно, и своеобразие жанра.

Общепризнан тезис Г.А.Гуковского, формулирующий отношение позднего Жуковского к творчеству Пушкина как усвоение и развитие пушкинских достижений. Однако конкретных попыток анализа поздних произведений Жуковского в этом плане пока не предпринималось. "Камоэнс" со всей очевидностью свидетельствует об этом усвоении, в результате которого усложняется сама структура поэтического мышления Жуковского. Реминисцентность по отношению к поздним пушкинским произведениям, которые Жуковский готовил для печати и публиковал, так же характерна для поэтики "Камоэнса", как и автореминисцентность. Показательно, что "Камоэнс" соотносим не только с "отрывками" - действительно незавершенными произведениями ("Египетские ночи", "Сцены из рыцарских времен"), но и с "отрывками" - жанровыми определениями ("Осень", "Вновь я посетил..."). Конфликт "Камоэнса", основанный на столкновении торгашеского и творческого мировоззрений, осложненный еще и внутренней дисгармонией поэтической личности, несомненно, родствен конфликту "Сцен из рыцарских времен". Диалогизирующие сознания Камоэнса и Васко отчасти воспроизводят разветвленную диалогическую структуру "Египетских ночей". К этому же произведению восходит и то новое, что появляется в эстетической проблематике "Камоэнса" - акцент на роли поэта в обществе, мотив трагической социальной зависимости поэта, ярко воплощенный в образе Камоэнса у Жуковского и импровизатора у Пушкина. Особенности воссоздания творческого процесса, основанного в "Камоэнсе" на мотивах вдохновения и самозабвения, свидетельствуют о восприятии эстетики жанра "отрывка" ("Осень", "Вновь я посетил...").

Изучение соотнесенности "Камоэнса" с поздними пушкинскими отрывками позволяет сделать вывод о восприятии Жуковским пушкинских достижений в выработке новых жанров. И, в частности, эпические потенции жанра "отрывка", связанные с его сюжетной открытостью, делают "Камоэнса" своеобразным переходным звеном на пу-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ти Жуковского к жанру стихотворной повести.

В.М.Костин

ПРОБЛЕМА ЖАНРА "ШИЛЬОНСКОГО УЗНИКА" Д.-Г.БАЙРОНА

Поэмное творчество Байрона 1810-х гг. создало сильное жанровое поле, практически охватившее все европейские литературы. Особое место, наряду с "Восточными поэмами", занимает в этом процессе "Шильонский узник" (1816). Жанровый анализ этой поэмы позволяет уяснить идейно-художественный потенциал "формы", в ней заявленной, и в известной степени объяснить её историко-литературное значение.

И.Г.Неупокоева относит "Шильонский узник" к типу поэмы-монодий, отмечая в поэме наличие основных видообразующих черт. Эти черты в "Шильонском узнике" узнаваемы, работают. Однако важно отметить, что монодийность поэмы во многом определяется предисловием в ней (история жизни Боннивара) и "Сонетом к Шильону", предпосланным поэме. Именно Предисловие и Сонет, восполняют информативную разряженность основного текста поэмы, вписывая Бонивара в избранные ряды подвижников, и задают идейно и эмоционально активное восприятие его монолога.

Герой поэмы эпичен самим фактом своего исторического существования; финал поэмы открыт, в нем уже не выражается исчерпывающе концепция байронического героя. Герой поэмы эпичен своей открытостью миру людей, он принципиально "диалогичен". Эпичен хронотоп поэмы с его принципиально неинтенсивным временем и статичным пространством, когда сюжетная динамика принадлежит обстоятельствам. Поэма, таким образом, многоаспектно антиновеллистична.

Выход к новой художественной перспективе сопровождается новацией на уровне метра. Здесь это значительно стабилизированный четырехстопный ямб со смежной рифмовкой.

Эпический герой Бонивар осуществляет лиро-эпический синтез в процессе рассказывания. Важно отметить, что поэтика лирического в новой поэме Байрона плотно связана с прежним опытом Байрона-лирика и автора "Восточных поэм". Рассказ течет в рамках экстатической ораторской речи с обилием анафор, эмфатических повторов; каж-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

дая из строф - непрерывный речевой поток с меняющейся, но не падающей интонацией. Лиризация проникает и на уровень характерологии, когда герои "Узника" наделяются чертами героев "Восточных поэм", чьё поведение традиционно соотносилось с лично байронов - ским. Другое дело, что здесь уже не создается перевеса речи эмфатической над речью номинативной, переживания над рассказыванием.

Идеологический заряд поэмы Байрона возникает из контраста активного свободолюбия героев и крайне неблагоприятных условий их существования. Антитеза воли-неволи, реализуясь на разных уровнях поэтики произведения, приобретает здесь почти абсолютное выражение. Природа, естественное и вольное, становится поверяющим ценностным началом в повествовании, тема свободы (и борьба за свободу) - главной в иерархии тем "Шильонского узника".

Вместе с тем поэма - философско-аналитическое исследование механизма взаимоотношений человека и среды ("чистота" эксперимента самими условиями заточения). Информация о славном будущем Бонивара затеняет этот аспект поэмы, но его периферичность в её идейной структуре достаточно относительна.

Поэма "Шильонский узник", таким образом, по своим жанровым составляющим перерастает рамки монодии. Она трехаспектна по своему идейному заданию. Во-первых, она вся-апофеоз Свободы и призыв к борьбе с тиранией, во-вторых, историко-поэтическая биография Ф.Бонивара, в-третьих, философский этюд на тему "человек-среда".

Лиро-эпический синтез в "Шильонском узнике" углубляется в сторону эпизации повествования и увеличения его содержательной емкости. Байрон создает форму, обладающую новыми, более универсальными качествами выразительности. Все это обусловило особую роль "Шильонского узника" в динамике жанра поэмы эпохи романтизма, в том числе - в истории русской романтической поэмы (перевод В.А. Жуковского, 1822 г.).

Н.Г.Корниенко

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ РОМАНТИЧЕСКОГО МЕТОДА В.А.ЖУКОВСКОГО В 30-е гг. XIX в.

В.А.Жуковский творил на протяжении более чем полувека. За это время многое в его поэтической системе претерпело значительные

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

изменения. Об этом говорят не только произведения, написанные им во второй период, но и новые редакции ставших уже к тому времени хрестоматийными элегий и баллад (три редакции элегии Грея "Сельское кладбище", три перевода баллады Бюргера "Ленора" - "Людмила", "Светлана", "Ленора"). При этом надо учесть тот факт, что в прижизненных собраниях сочинений поэт печатал все варианты.

30-е годы XIX в. - сложный период в литературной жизни России. И Жуковский чутко улавливает веяния времени, находясь в постоянном поиске. Но, к сожалению, этот период пока остается несколько в стороне в современных исследованиях о поэте. А ведь поэтика Жуковского приобрела несколько иной характер по сравнению с прошлыми десятилетиями. Сказалось и время, и опыт, и возросшее мастерство, и творческие искания новых путей.

Изменяется идейная направленность произведений Жуковского. Если в первый период он довольно отвлеченно рассуждал о добре и зле, то теперь все настойчивее начинает звучать мысль, что само устройство жизни зиждется на несправедливости. На первый план выдвигается тема эгоистических устремлений человека. Углубляется тема одиночества. В большинстве произведений Жуковский обходит стороной любовный сюжет. Герои оказываются в замкнутом пространстве (монастырь, замок, крепость) и нет им выхода к свободе. Все порывы их кончаются трагически. Изменилось и восприятие Жуковским поэта в современном ему мире. Если раньше толпа благоговейно внимала певцу, оплакивала его раннюю смерть и готова была идти за ним в поисках истины, то в 30-е годы поэт оказывается всеми гонимым, брошенным в нищете и забвении.

30-е годы отмечены в творчестве Жуковского стремлением к простоте и большей ясности. Наряду с открытием в слове новых значений он часто возвращает ему первоначальный смысл (сладкий, золотой и др.). Вместе с тем широко вводит сложные эпитеты, в которых локализуется внутренняя связь между явлениями природы и духовной жизнью человека, развернутые сравнения, превращающиеся, порой, в самостоятельное произведение.

Явно проступают в 30-е годы и изменения, происшедшие в ритмическом оформлении произведений Жуковского. Характерной особенностью этого периода является частое обращение к гекзаметру, который поэт считал размером, приближающим поэзию к ритму прозы, рас-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ширяющим границы ритмического повествования. Вместе с тем надо отметить, что и в этот период его поэзия отмечена большим ритмическим разнообразием. Часто он обращается к трехсложным размерам, предваряя Лермонтова и Некрасова. Большую роль в организации ритмико-мелодической структуры произведений Жуковского начинает играть анжамбеман.

В 30-е годы изменяется отношение Жуковского к переводу. Если в первые два десятилетия он обращался с переводимым произведением не только вольно, но и своевольно, то теперь наблюдается тенденция к более бережному отношению с подлинником. Он стремится к точности передачи оригинала и в смысловом и в ритмическом отношении.

Рассматривая произведения Жуковского 30-х годов, мы можем прийти к выводу, что это новый этап в его развитии, во многом изменившийся и в идейном плане и в системе изобразительно-выразительных средств. Под влиянием времени и развития литературного процесса в целом в поэтике Жуковского произошли значительные изменения, которые ждут еще своего исследователя.

Г.А.Чупина

В.А.ЖУКОВСКИЙ - ЧИТАТЕЛЬ ПОСЛАНИЙ ГОРАЦИЯ

Богатая потенция, заключенная в литературном наследии античности, позволяет писателям последующих веков черпать в этом наследии созвучные своей эпохе темы и мотивы и подчинять их идейным и эстетическим запросам своего времени. Выяснение вопросов, связанных с рецепцией античности, плодотворно не только для уяснения эстетического кредо писателя-реципиента, его творческой лаборатории, его историко-культурного багажа, но и для понимания дальнейших судеб античного наследия, для понимания его непреходящих ценностей в развитии национальных литератур.

Как показывает художественное, архивное наследие Жуковского, в 1800-е - 1810-е годы он нередко находил отзвуки своих собственных настроений и запросов своего времени в творчестве Горация. Между тем можно встретить утверждения об опосредованном и бессознательном заимствовании Жуковским горацианских тем и мотивов (W.Busch. Horaz im Russland, München, 1964).

В личной библиотеке Жуковского, хранящейся в Томском университете, находится книга (Quintus Horatius Flaccus. Poesies, tr. par

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Batteux et F.Peurard,tt.1,2,Paris,1803),которая свидетельствует о пристальном изучении поэтом художественного наследия Горация. Как показывает характер помет,качество чернил и карандаша,читатель к целому ряду произведений обращался неоднократно. Пометы относятся к французскому прозаическому тексту,но так как книга издана en regard ,то читатель имел перед глазами и текст подлинника. Даже беглый взгляд на книгу говорит о знании поэтом наследия Горация "из первых рук",а не в преломленном классицизмом и сентиментализмом виде.

Внимание Жуковского-читателя привлекает место,где Гораций обосновывает свое обращение к новому для римской литературы жанру и определяет основной пафос своих посланий как "поиски истины и справедливости". Сделавшему литературу своей "гражданской должностью", единственным источником существования,знающему на собственном опыте о тяжелом общественном положении писателей своего времени,Жуковскому импонирует возвышенное представление Горация о поэте как о провидце,пророке,о его высокой миссии в обществе,о действенном значении поэтического искусства,о понимании поэзии как воплощении вечного и бессмертного,об истинной критике, исходящей от имеющих на нее право.

В борьбе с шишковистами он находит отзвук своим принципам в рассуждениях Горация о старой и новой поэзии,о творческом обогащении римской литературы за счет достижений эллинской.

Жуковский отмечает все места,где Гораций проповедует свое этико-нравственное кредо,человеческое достоинство,духовную и материальную независимость,личную свободу,где противопоставляет городской цивилизации содержательную,исполненную творчеством жизнь на лоне природы и т.д.

Большинство этих тем нашло отражение в оригинальной поэзии Жуковского. В своей программной статье как редактора "Вестника Европы" "Письмо из уезда к издателю "Вестника Европы" (1808 г.) по многим аспектам так или иначе Жуковский соприкасается с требованиями Горация к художественному произведению и критике,изложенными в "Послании к Пизонам". Темы и мотивы,связанные с самосознанием поэта,с его взаимоотношениями с "непосвященной толпой", нашли свое развитие в целом ряде произведений Жуковского,например, "К Плещееву" (1812), "К Батюшкову" (1812). Но особенно остро и выпукло звучат эти темы в посланиях "К кн.Вяземскому и В.Л.Пуш-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

кину" ("Друзья,тот стихотворец-горе..."), "К Вяземскому" ("Нам славит древность Амфиона..."), "К Вяземскому , в ответ на его послание к друзьям" (1814), в которых Жуковский поднимает одну из важнейших тем в русской поэзии XIX в.- тему "поэта и толпы". Эти послания характеризуются близкой к Горацию художественной системой,вольным переложением отдельных стихов из од,сатир и особенно "Послания к Пизонам",искусно вплетенных в общую канву художественной ткани и даже упоминанием в одном из них имени римского поэта ("Давно в развалинах Сабинский уголок. И веки уж над ним толпою пролетели. Но струны Флакковы еще не онемели").

В статье "Трагедия Кребильона "Радамист и Зенобия",переведенная Висковатовым" (1810),Жуковский пишет: "Пленит ли меня перевод Горациева послания,если переводчик не будет одарен любезным воображением римского поэта,одушевляющим самые обыкновенные мысли его,если не будет ему знакома та привлекательная философия, а в сердце его не будет ни той меланхолической нежности,ни того глубокого чувства натуры,которыми столь часто приводит нас в восхищение Гораций". Под этой краткой характеристикой художественного своеобразия посланий,вышедших из-под пера зрелого мастера слова, может подписаться и специалист-горациевед.

И.А.Поплавская

ЖАНР ПОСЛАНИЯ НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА "ВЕСТНИК ЕВРОПЫ" (1802 - 1815 гг.)

К середине 1810-х гг. послание становится одним из ведущих жанров русской поэзии. Актуальность тематики,эстетические поиски,формы лирического выражения,изменения в поэтическом языке - все это нашло свое выражение в многочисленных посланиях. Эстетическая подвижность этого жанра позволила ему запечатлеть процесс развития литературы вообще,ее движение к новым формам мышления.

Своеобразной летописью развития этого жанра стал журнал "Вестник Европы",который за первые тринадцать лет своего существования сменил пять редакторов (Карамзин,П.Сумароков,Каченовский,Жуковский,Измайлов). Эти смены показательны для картины поэтической эволюции послания. Наибольшее количество стихотворных посланий приходится на 1808-1810 гг. - время оформления жанра в русле формирующегося романтизма и на 1812-1815 гг. - период под-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

линного его расцвета в атмосфере патриотического подъёма и литературных баталий.

В первый период своего существования (1802-1804) на страницах журнала образцы послания единичны, зато - обилие всякого рода писем. Сентименталистская эпистолярная проза в этом смысле становится лабораторией становящегося жанра. Атмосфера чувствительности, любовного томления, естественных чувств проникает и в исторические письма Екатерины П, Жанлис, Руссо и в многочисленные письма русских, немецких, английских путешественников. Для стихотворных посланий характерен известный монотематизм, развитие одного настроения. Так, тема любви, счастья звучит в посланиях "К Эмилии" Карамзина, "К Элизе" Мерзлякова, тема дружбы разрабатывается в многочисленных посланиях Шаликова. Переживания лирического героя описаны пока в общем виде, психологически не расчленены. Эмоциональная монотония достигается системой словесных клише, обилием однотипных восклицаний, риторики. Образы адресатов в большей мере условны, лишены конкретного облика. Все это превращает послания в своеобразные посвящения, стихотворные вставки для эпистолярных повестей.

Существенного сдвига не наблюдается в поэтике и в период редакторства М.Кочеповского (1805-1807). К концу этого периода выделяются две разновидности стиля: лирический, психологический стиль посланий Жуковского и тяготеющий к описательности, более скетный стиль Воейкова. Особое место занимают выдержанные в стиле высокой поэзии послания Мерзлякова, тяготеющие к античным формам.

Подлинный взлет этого жанра на страницах журнала относится к 1808-1810 гг., периоду редакторства и активного участия в нем В.А.Жуковского. Выработка новой эстетической позиции, формирование психологической лирики с особой силой отразились в таких посланиях Жуковского, как "К Филалету", "К Нине" , в посланиях Гнедича, Батюшкова, Вяземского, Милонова. Многотемность, многообразие настроений, индивидуализация адресата - всё это способствовало детальной психологической обрисовке чувств, характеров, явлений природы. Неслучайно Белинский с посланиями Жуковского связывал начало новой поэзии, в которой слышится "вопль души", "жалобы человека на жизнь". В посланиях этого периода утверждается психологический субъективный стиль, близкий к элегии, романсу, и повествовательный, тяготеющий к балладе и повести. Идет процесс становления разговорных форм.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Послание получает эстетическую программность.

Время расцвета жанра в русской поэзии и в "Вестнике Европы" - 1812-1815 гг. Формы гражданского и дружеского послания отразили процесс общественного и эстетического самосознания. Послание восстанавливает главное свое свойство - ярко выраженную установку на адресата. Появление посланий-манифестов, циклов посланий обнаружило органическую связь жанра с патриотическими настроениями и литературной борьбой. Многочисленные послания Жуковского периода Отечественной войны, его обращения к собратьям по литературной борьбе стоят у истоков арзамасского послания.

Таким образом, история жанра послания в журнале "Вестник Европы" - яркая страница его судьбы. Она сконцентрировала его количественный и качественный рост, процесс становления его эстетики и поэтики.

Ф.А.Пшенная

О СОДЕРЖАТЕЛЬНЫХ ВОЗМОЖНОСТЯХ ЖАНРА ПОЭМЫ (На материале русской литературы XIX в.)

Постоянное внимание к самым насущным проблемам личности и общества в их историческом развитии характеризует поэму как жанр.

Углубление социального содержания позволило Пушкину развить новую форму построения большого повествовательного произведения, нашедшую свое выражение уже в южных поэмах. В отличие от предшествующей литературы, рассматривавшей человека как устойчивый образ, неизменную величину в ее исторической данности, в южных поэмах Пушкина видим исторический подход к пониманию психологии героя, выступающего носителем чувств и настроений современной ему молодежи. Через историческое понимание человеческой психологии в южных поэмах Пушкин значительно приблизился к пониманию закономерностей общественно-исторической жизни. Во всех южных поэмах Пушкина психологическое столкновение характеров перерастает из сферы личной жизни в исторически выразительную и общественно-типическую коллизию своего времени.

Со второй половины 20-х годов Пушкин создает, за счет включения элементов других жанров, новые более гибкие жанровые формы поэмы, которые, постоянно модифицируясь и видоизменяясь, далеко отходят от традиционных жанровых схем. Так появляются значительно от-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

личающиеся в жанровом отношении бытовая поэма "Граф Нулин", историческая поэма "Полтава".

Новые содержательные возможности приобретает поэма в творчестве Некрасова, раскрывающего сложную картину реальных общественных противоречий и общественной борьбы, откликающегося на самые злободневные вопросы своего времени. Углубление социального содержания вызвало к жизни поэму новой формы, совершенно отличной от традиционного понимания этого жанра, эпос нового времени "Кому на Руси жить хорошо". Стремлением к широкому охвату жизни характеризуется поэма "Современники". Социальный аспект входит и в так называемые бессобытийные произведения Некрасова (поэма "Тишина", незавершенная поэма "Мать"), в основе которых лежит лирическое переживание, своеобразная форма развития поэтической мысли. Усиление лирического начала в эпических поэмах ("Кому на Руси жить хорошо", "Современники") находится в прямой связи с усилением объективно-повествовательного начала в лирических поэмах ("Тишина"), что явилось характерной особенностью творчества Некрасова, которая способствовала дальнейшему, начавшемуся со времен Пушкина, процессу ломки жанровых границ поэмы.

Социальное начало и психологическое раскрытие характеров тесно переплетены в поэмах Некрасова, прямое ли это изображение широкой картины жизни народа в "Кому на Руси жить хорошо", или данное через восприятие чувства лирического героя, как в поэме "Несчастные". Психологическая разработка характеров или ситуаций в поэмах Некрасова основана на художественном исследовании среды, формирующей характеры, определяющей развитие ситуаций. В результате углубленного художественного исследования социальной среды в поэмах Некрасова ("Кому на Руси жить хорошо", "Современники") видна значительно большая социальная обнаженность явлений жизни капитализирующейся России, чем в предшествующий период развития русской поэзии.

О.И.Сердюкова

ЖАНРЫ ПОЛИТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ В ТВОРЧЕСТВЕ Д.В.ДАВЫДОВА

Жанры политической поэзии присутствовали в творчестве Давыдова в начале 1800-х гг.(политические басни "Река и зеркало",

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

"Голова и ноги","Орлица,Турухтан и Тетерев") и середине 1830-х годов (политические сатирические песни "Голодный пес" и "Современная песня"). Анализ этих произведений позволяет уточнить характер социально-политической позиции поэта и его художественного метода на первом и последнем этапах их развития.

Политическая ориентация Давыдова в литературоведении оценивается так,как это было предложено В.Н.Орловым в 1933 году: в 1800-е годы Давыдов - представитель широкой дворянской фронды, в 1830-е - реакционер. Тип художественного творчества писателя на основании проведенного Г.А.Гуковским анализа гусарской поэзии считается романтическим. Рассмотрение басен и сатирических песен Давыдова позволяет оценить социально-политическую позицию поэта как более прогрессивную и отметить в его творчестве реалистические начала.

В баснях Давыдова повествователь отделяет себя от героев,выражающих настроения широкой фронды,подвергающиеся с его стороны критической оценке,подводящей к выводу о необходимости отказа от присущих фронде монархических иллюзий. Отказ от идеологии дворянства,воспитанного в "золотой век" Екатерины II, ведет к отрицанию норм моралистической басни классицизма,нацеленной на "просвещение" царей. Отрицание классицистической традиции выражается в отходе от неисторизма мышления,характерного для басен классицизма, и внедрении конкретно-исторической оценки событий действительности,присущей реализму.

В 1830-е годы Давыдов был разочарован в политическом устройстве буржуазных государств,но не разделял монархических надежд, временно возродившихся в русском обществе. Политический скептицизм обусловил стремление к обозначению временных общественных ценностей. Их качество было предопределено опытом осмысления войны 1812 года и последующих размышлений о возможности восстания: это "выгоды в двадцать раз большей массы людей", т.е.,в первую очередь,численно преобладающих низших классов. С этих позиций Давыдов оценил политическую жизнь страны и буржуазные свободы более точно,чем многие его современники.

Как политический жанр песня была осмыслена поэтом на сопоставлении с жанром Беранже,но рождалась в русле русской литературной традиции (агитационная поэзия,гусарская песня). Противопос-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

тавление вещно-наглядного и обобщенно-поэтического стилевых пластов имело в песнях смысл романтического противопоставления практицизма современности и идеальной гражданственности мышления автора. При этом в центральной части стихотворения "Современная песня" критерий положения "старого Гаврило" получил смысл высокой политической категории, а связанный с ним "прозаический" стилевой ход лишился романтического ореола низменности. Через оценку положения мужика современность была осознана как эпоха торжества политической лжи, измена идеалам предшествующих революционных событий, и политический идеал "Современной песни", романтически абстрактно понимаемый как время общей гражданственности, проявление подлинного духа нации, реалистически уточнялся. Отказываясь от вдохновлявших гражданский романтизм 1810-1820-х годов идеалов буржуазной свободы, Давыдов должен был в известной мере противопоставить свой способ политической оценки современности романтическому.

С.Д.Титаренко

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ РУССКОГО СОНЕТА ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX в.

Первая треть XIX века - особый период в развитии русского сонета, характеризующийся небывалым расцветом, особенно в 20-30-е гг., этой поэтической формы. Проблема широкой популярности сонета в творчестве русских и европейских романтиков возникла в ряде исследований (Гросман, Велти, Мёнх, Бехер), но ее разрешение возможно лишь при всестороннем и углубленном анализе поэтики сонета в тесной связи с эстетикой и поэтикой романтизма. Русский сонет первой трети XIX века дает в этом плане богатый материал для исследования: более четырехсот произведений поэтов различных творческих индивидуальностей.

Развитию сонета в русской поэзии способствует усвоение идей европейского романтизма и взглядов на эту поэтическую форму его теоретиков (например, влияние А.и Ф.Шлегелей на Вяземского, Надеждина, Любомудров), а также осмысление сонета Возрождения через Петрарку и уяснение его типологической близости с романтическим сонетом, что вело к пониманию его как формы философско-лирической, интимно-психологической поэзии. Распространению сонета способст-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

вовал кризис ведущего жанра романтической поэзии в 20-е годы - элегии и усиление индивидуалистических настроений, способствующих выражению романтического конфликта.

Основное противоречие романтической эстетики-противоречия между идеалом и действительностью, индивидом и миром могло найти совершенное выражение в форме сонета, построенного как развитое отрицание: тезис - его развитие -антитезис - синтез. Структура сонета диалектична и предполагает конфликтность, а конфликт - высший уровень романтической поэтики. Особенности воплощения конфликта в русском романтическом сонете заключаются в возможном отсутствии синтеза противоречий в заключительной части некоторых сонетов - сонетном ключе, что определяется принципами романтической двуплановости, тяготением к фрагментарному лиризму. Конфликт может переходить во внутренний мир, с самим собой (например, сонет "Поэту" Пушкина). С характером конфликта и особенностями композиции связано в сонете употребление некоторых художественных средств, например, противительного союза "но", который обозначает синтаксическое и тематическое противопоставление. Чаще всего он располагается на стыке катренов и терцетов или внутри второго катрена и способствует реализации конфликта (см. сонеты Веневитинова, Лермонтова, Туманского, Кюхельбекера и др.).

Архитектоника сонета или его "эстетическая индивидуальность" (М.Бахтин) определяется канонической метро-ритмической основой. Это, в основном, правильные четырнадцатистрочники с графическим разделением на два катрена и два терцета, организованные при помощи пятистопного ямба, хотя в поэтической практике XVIII- начала XIX веков преобладает шестистопный ямб, близкий александрийскому стиху. Пяти-и шестистопные ямбические размеры способствовали развитию плавного, замедленного ритма. Вариативность рифмы: от тяготеющей к каноническим итальянским (Катенин, Кюхельбекер) и французским типам (Жуковский, Пушкин, Лермонтов) до обнаруживающей значительные отклонения от канона (Баратынский, Веневитинов) - весьма характерное явление, определяющееся общей тенденцией романтической лирики к свободным формам поэтической выразительности.

В поэтической практике этого времени почти не встречаются дополнительные или "вторичные" модификации сонета (с кодой, сплошные и пр.), ведущие к формальному экспериментаторству. Отсут-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ствуют и венки сонетов. Вместе с тем, объединение сонетов в циклы (Туманский, Кюхельбекер, Бенедиктов и др.) и появление сборников сонетов (Бутырский, Стромилов, Максимов) свидетельствуют о явном тяготении сонета к лиро-эпическим жанрам, что подкрепляется общелитературным процессом эпизации. Это подтверждают и попытки создания строфы по типу сонета (например, "онегинская" строфа в концепции Л.Гроссмана, строфа "Тамбовской казначейши" Лермонтова, опыты А.Григорьева). Это говорит о том, что сонет даже в качестве "твердой" формы или строфы обладал потенциальными возможностями к развитию и обновлению.

Н.Ж.Ветшева

АРЗАМАССКАЯ ПОЭМА И " РУСЛАН И ЛЮДМИЛА" А.С.ПУШКИНА

"Руслан и Людмила" стала художественным итогом предромантического периода русской литературы в жанре поэмы. Своеобразной лабораторией жанра в 1810-е годы был "Арзамас", в теории и практике которого велись споры о том, какой быть русской поэме, осваивались различные типы поэм.

Свойственный арзамасцам универсализм во взглядах на мир и человека предопределил диапазон творческих поисков. Критика многочисленных "Петриад" начала XIX века, пародийные выступления привели к диалектическому пониманию эпопеи как универсальной концепции бытия, воплощаемой универсальной творческой личностью.

Отсутствие жанрового догматизма направляло эксперименты арзамасцев вне альтернативы высоких и низких жанров. Синтетическое понимание смеха, его объективно-субъективная направленность обусловили появление оригинальных пародийно-сатирических поэм, уравнивающих автора с героем и намечающих вместе с тем более сложное восприятие и воплощение автора и героя (арзамасские протоколы, опыты Дашкова, Батюшкова, В.Л.Пушкина, А.С.Пушкина).

Антирационалистическая соотнесенность личности и мира вызывает обостренный интерес к категории новизны, находящей выражение в жанрах стихотворной новеллы, баллады, поэмы на балладной основе. Происходит оживление традиции "легкой поэзии", перспективной для разнообразия форм повествования.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Осуществлением арзамасской концепции поэмы стали опыты создания стихотворного эпоса на историко-фольклорной основе. "Истинной эпопеей" в арзамасском понимании явилась "старинная повесть в двух балладах" - "Двенадцать спящих дев" В.А.Жуковского. "Руслан и Людмила" А.С.Пушкина - развитие и завершение общей направленности арзамасских поисков.

Арзамасское влияние прослеживается не только в жанрово-стилевом освоении фрагментов арзамасских замыслов и поэм, но и в самом способе осмысления материала. Предромантический пафос "Руслана и Людмилы" - в общей концепции приятия мира. Это не романтическая поэма с системой неразрешимых конфликтов, с автором - двойником героя. Мир поэмы Пушкина целостный и завершенный: в нем устанавливается гармония исторического и "романтического" начал, национального и индивидуального.

Своеобразие жанра "Руслана и Людмилы" определяется тем, что концепция национально-исторического идеала, праздничного восприятия целостности мира воплощается не в традиционной форме эпической поэмы, а включается в многомерный авторский мир как одна из реализованных, объективированных творческих возможностей. Авторский мир принципиально богаче мира поэмы, поэтому нельзя говорить о лирических отступлениях как о слагаемых. Скорее всего мир поэмы со всеми его жанрово-стилевыми реминисценциями конструируется, открыто творится автором. Момент авторской живой импровизации сродни арзамасской стихии импровизированных речей, протоколов, пародий.

Диапазон арзамасских поисков в жанре поэмы, внимание к различным жанровым основам, динамичное понимание образа автора способствовали появлению пушкинской поэмы, в которой творческое авторское начало становится организующим центром.

Дальнейшее изучение арзамасской поэмы в эволюции ее теории и практики, на наш взгляд, обогатит представление о национальных истоках пушкинской поэмы, позволит глубже осмыслить ее связь с эстетикой русского предромантизма.

Л.В.Войнич

ЖАНР ПОЭМЫ ПУШКИНА "РУСЛАН И ЛЮДМИЛА" В ДИСКУССИЯХ 1820-х гг.

До появления "Руслана и Людмилы" определение "романтическая

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

поэма" не было употребительным. Новое произведение не только утверждало место поэмы среди романтических жанров, но и пересматривало отношение к любой книжной нормативности, в том числе и романтической.

Появление такой поэмы было событием художественной жизни эпохи, и она стала объектом литературных дискуссий сразу в нескольких журналах. Наиболее спорным моментом не случайно явилось именно жанровое определение "Руслана и Людмилы". Дело было не только в том, что на глазах современников изменилась привычная форма, но скорее в том, что все попытки найти название новому явлению шли от старого метода. С одной стороны, никто не осознал пародийности "Руслана и Людмилы", с другой, ее кажущаяся легкость принималась за поверхностность.

Неофициальная романтическая критика, сохранившаяся в эпистолярном наследии дружественного Пушкину круга, единодушно признавала "Руслана и Людмилу" поэмой. В то же время журнальная критика классифицировала это произведение то как стилизацию народной сказки, то называла ее "повестью в стихах", "старинным народным рассказом, но без достаточного правдоподобия", то "мечтами под именем поэмы". Классики возмущались отказом от традиций жанра, в то время как сентименталисты видели лишь ее пародийность. Непоследовательность и эклектичность суждений заводила критиков в тупик и исключала самое возможность полноты и точности жанрового определения.

Разбор поэмы, принадлежащий соиздателю и критику журнала "Сын отечества" А.Ф.Воейкову, из которого обычно упоминается лишь возмущенная тирада по поводу "мужицких рифм", ни разу не был предметом специального исследования, а между тем именно Воейков, при всей его расчетливой установке на полемику во имя полемики, оказался единственным, кто заметил, что главная проблема и предмет спора - тип и жанр произведения. Но ни одно из определений, идущих от эстетики классицизма, к пушкинской поэме не подходило, ибо поэма явилась тем, что позднее будет охарактеризовано Ю.Н.Тыняновым как "литературный факт", "выпад из системы", - жанр, изменившийся до неузнаваемости, но все же не переставший нести в себе достаточно черт, чтобы называться поэмой. Поэтому, не удовлетворяясь существующей терминологией, Воейков идет "от противного", как бы

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

примеривая все существующие жанровые характеристики. То, для чего все искали точного слова, у Воейкова названо, хотя при невыработанности терминологии определением метода замещается определение жанра: "Сей род поэзии называется романтическим", и поэма "Руслан и Людмила" классифицируется как "поэма романтическая" (выделено нами.-Л.В.).

Критик А.А.Перовский на страницах того же "Сына отечества" позднее пытался уточнить определение, данное Воейковым, замечая, что "смесь богатырского, волшебного и шуточного" еще не составляет романтической поэмы, при этом принимая за эталон творчество Байрона. Таким образом, Перовский искал критериев в аналогиях, обращаясь к западному романтизму, а Воейков, подошедший ближе всех к характеристике национальной романтической поэмы, находит термин, соединяя видовое определение с родовым.

О.И.Видова

ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ ПРЕОБРАЖЕНИЕ ПУШКИНСКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЭЛЕГИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЕ ПОЭМЫ "КАВКАЗСКИЙ ПЛЕННИК"

К тому времени, когда А.С.Пушкин начинает творческий путь, в русской литературе уже сформировалась поэтика элегического жанра, имевшая характер традиции, у истоков которой стояли В.А.Жуковский и К.Н.Батюшков. Элегии поэтов-романтиков способствовали образованию такой "модели" интимно-психологических переживаний, когда герой выступал перед читателем погруженным в глубокую печаль, не видящим радости в настоящей жизни, окруженный роем воспоминаний о прошедших счастливых днях.

Ранние пушкинские элегии также воплощают подобные настроения. Герой элегий 10-х годов отражает эстетическое сознание эпохи. Элегии этого периода воплощают "синтезированное" романтическое сознание, они соединяют типизированное поэтом романтическое мировосприятие и индивидуальное авторское. Лирический герой в таком случае не полностью "созвучен" автору. Несмотря на то, что некоторая духовная близость между ними существует, лирический герой не является проекцией авторского "я" в отличие от лирического героя В.А.Жуковского и К.Н.Батюшкова. В его образе своеобразно переплелись эстетически отраженный опыт целого поколения с индивидуальным.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Исследователи не однажды подмечали тяготение Пушкина, буквально с первых шагов его поэтического творчества, к крупным монументальным формам. Б.В.Томашевский видел логическое завершение лирического творчества поэта в поэмах " как итоговых разрешениях предварительного творческого развития". Л.Г.Фризман, характеризуя литературный процесс в России, высказывается еще определеннее: "Русская лиро-эпическая поэма, в том числе и пушкинская, могла бы не стать такой, какой она стала, если бы ей не предшествовала элегия, обогащенная изображением события. Здесь перед нами интересное и типичное для динамики литературного процесса явление, когда доминирующий жанр оказывал воздействие и на другие жанры". Аналогичной точки зрения придерживается Ю.В.Манн. Он говорит о воздействии элегии и дружеского послания на романтические поэмы Пушкина.

Пушкинская элегия 10-х годов модифицируется в поэме, приобретая функцию построения художественных образов. В "растворившейся" в поэме элегии сохраняется ее изначальная функция "синтезированного" романтического сознания. Это обстоятельство не могло не сказаться на жанровом своеобразии лиро-эпического произведения, предопределив природу его художественных образов. Типизированный лирический образ элегического героя и героя поэмы - Пленника - легко накладываются друг на друга. Внутренний мир их оказывается предельно тождественным. Сосуществованием двух противоречивых начал - "синтезированного" романтического сознания и подлинно авторского, проявляющегося в тяготении к жизненности, психологической достоверности, можно объяснить разноплановые моменты душевного настроя героя, специфику художественного построения образа.

О.Г.Золотарева

ПЕРЕВОДЫ В СОСТАВЕ "НЕСОБРАННОГО СТИХОТВОРНОГО ЦИКЛА" 40-60-х гг. XIX в. ("Утинский цикл" К.К.Павловой)

Проблема перевода в лирическом цикле, с авторской заданностью структуры, состоит в изучении характера и своеобразия сцеплений оригинальных и переводных частей, составляющих целое, в анализе определенной и целенаправленной переработки перевода под действием общего замысла произведения.

Переводы в составе "несобранного стихотворного цикла" требуют особого подхода, обусловленного природой и своеобразием этого циклического образования, рассматриваемого нами как конкретно-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

историческое проявление процесса циклизации. Так как "несобранные стихотворные циклы" воплощают в себе две противоположные тенденции - центробежную и центростремительную, - мы дифференцируем состав цикла и своеобразную "область его восприятия", получаемую в результате функционирования состава в пределах определенного творческого периода поэта. Состав воплощает в себе тенденцию к единству и завершенности цикла, благодаря системному характеру. Системный характер состава "несобранного стихотворного цикла" обусловлен, на наш взгляд, тремя моментами: наличием лирического сюжета, "адресата" как другого "я", определяющего двухгеройность цикла, и концептуальностью. Наличие второго, нециклического ряда, в "несобранном стихотворном цикле" размывает его четкие границы.

Переводы в составе цикла требуют особых аргументов. Генерализирующее влияние состава "несобранного стихотворного цикла" должно быть настолько значительно и целенаправленно, чтобы можно было говорить о включении перевода в состав "несобранного стихотворного цикла".

Исследователи творчества К.К.Павловой, Е.П.Казанович и П.П. Громов, в составе "утинского цикла" называют два перевода: "К... (из лорда Б...) - вольный перевод "Стансов к Августе" Байрона и "Salas y Gomez" - перевод одноименной поэмы Шамиссо. Прежде чем сопоставлять оригинал и перевод поэтессы, необходимо разобраться, чем был перевод в эпоху К.Павловой и в ее принципах перевода. Можно говорить о том, что эпоха 50-х гг. XIX в. во многом "переводческая", именно в эту эпоху закладываются основные требования к переводам, одно из важнейших требований - верность оригиналу, стремление передать его "дух и букву".

Для лучших переводов К.К.Павловой характерно стремление точно воспроизвести основу оригинала. Однако в интересующих нас переводах К.К.Павлова допускает "выпуски" и "прибавки": из "Stanzas to Augusta" Байрона она выпускает целую строфу, к "Salas y Gomez" Шамиссо прибавляет пролог. Очень близко передавая текст оригинала, К.Павлова здесь все-таки поэтесса со своей "сверхзадачей". Отсюда стремление не только максимально точно воспроизвести на другом языке оригинал, но через чужой образ передать свои мысли, чувства, настроения.

К стихам состава "утинского цикла" перевод поэмы Шамиссо мы все же не относим, хотя в нем налицо определенный характер переде-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

лок, которые, несомненно, связаны с оригинальным творчеством К.К. Павловой этого периода, и прежде всего со стихами "утинского ряда". В переводе поэмы заметно стремление максимально точно передать оригинал. К.Павлова сохраняет его название. И самым главным аргументом, на наш взгляд, является то, что конфликт - схватка человека с судьбой - в стихах состава "утинского цикла" решается иначе, чем в переводе поэмы Шамиссо. Основной пафос "утинского цикла, решение основного конфликта и жизненный итог лирической героини иные, чем в "Salas y Gomez ".

Анализ характера переделок второго перевода поэтессы позволяет сделать следующие выводы: образная система стихотворения Байрона явилась для К.К.Павловой лишь материалом для создания своего поэтического "микромира", включенного в "макромир" "утинского цикла". Этот факт поэтесса подчеркнула и переменой названия стихотворения. Не только основные идеи и настроения в переводе стихотворения Байрона оказались созвучными стихам "утинского ряда", но и его образная структура.

О.В.Мирошникова

ЖАНРЫ - АНТОНИМЫ В ЛИРИКЕ К.СЛУЧЕВСКОГО

Вал.Брюсов называл К.Случевского "поэтом противоречий", видя в этом скорее его недостаток, чем художественно плодотворную черту своеобразия. Между тем, противоречивость, антиномичность поэтического мышления Случевского была показателем нового культурного типа. Она обусловила наиболее значительные, исторически перспективные свойства его лирики, выполнившей прототипическую функцию (функцию создания эскиза, модели новой личности) по отношению к поэзии XX века.

Две тенденции мироощущения Случевского определяют своеобразие его поэтики: стремление к разграничению и поляризации противоположных начал, с одной стороны, поиск связей и взаимообусловленности явлений - с другой. В основе лирической образности поэта лежит принцип контраста, антиномии, реже - оксюморонного соединения несоединимых явлений. Это отражается и в тематике, и в стиле, и в структуре его книг.

Все книги Случевского (кроме последней) и стихотворные тома собрания сочинений состоят из жанрово-тематических разделов и

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

циклов. Подобная композиционная структура была органичным выражением индивидуальной лирической системы, не имеющей в качестве централизующей проблемы самоопределения и развития лирического героя, но как бы развертывающей поэтическую картину мира в ее пространственно-временном расширении. Антиномии создания, дробность мира находят образное воплощение в противостоянии "спорящих" жанровых разделов и циклов, авторское стремление увидеть их общую основу - в диалогической соотнесенности лирических комплексов в едином контексте стихотворной книги.

Жанровая антиномия лирики Случевского может рассматриваться на самых различных уровнях. Контрастно соотнесены микро-макроциклы ("Прежде и теперь" и "Черноземная полоса"), лирико-философские и эпиграмматические ("Думы" и "Из дневника одностороннего человека"), собственно циклы и циклы-разделы ("Прежде и теперь" и "В пути", "Лирические", "Из природы"). Единство цикла не исключает в нем "спорящих" начал (философская проблематика и гротескно-сатирический план "Мефистофеля").

Жанры противостоят друг другу по своим доминирующим свойствам. Так, в "Думах" авторское внимание направлено на "цепь времен", личное и социальное настоящее соотносится с прошлым. В "Мгновениях" предстает образ времени дискретного, мига жизни - отдельного, не воспринимаемого в составе временного потока, но соотносимого с законами вечности. В "думах" (здесь уже название жанра, не цикла) - философско-психологических медитациях импровизационного склада - размышление является ведущим началом и определяет экстенсивное развитие темы с возможностью неожиданных поворотов, открытость финалов, незакрепленность объема, строфических и метрических закономерностей. Для "мгновений" - лирико-философских миниатюр - характерна строгая ограниченность объема (не более восьми строк), локальность лирического сюжета, выявляющего один момент переживания, размышления, наблюдения, - сюжета, интенсивно устремленного к выводу-итогу или эмоциональной "коде". В отличие от "дум" здесь жесткая композиционная структура, основанная на образном параллелизме, обусловленная необходимостью совмещения разных начал: пластической описательности, открытой эмоциональности и медитативности. Медитация расширяет внутреннее пространство "мгновения", способствует оформлению образа, замыкает сюжет.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

В такой же оппозиции по отношению к "Думам" находятся два других раздела: "Лирические" и "Женщина и дети", характеризующиеся открытой эмоциональностью, мелодической прихотливостью, ассоциативной устремленностью сюжетного движения в отличие от логистических конструкций дум-медитаций. Контрастно соотнесены с другими "Баллады, фантазии и сказы". Здесь сильно начало вымысла, есть место имитации чужого голоса, лирическое действие внезапно переключается из настоящего в прошлое, из реального плана изображения в фантастический.

Г.И.Карпова

ОБРАЗ-СИМВОЛ И ЕГО ЖАНРООБРАЗУЮЩАЯ ФУНКЦИЯ В ЛИРИЧЕСКОЙ ДРАМЕ А.БЛОКА "НЕЗНАКОМКА"

В 70-е - начале 80-х годов XX века в связи с решением актуальной для современного научного знания проблемы интуиции, творческого мышления наблюдается усиление внимания литературоведения, философии и эстетики к одному из оригинальных явлений русской культуры конца XIX - начала XX века - русскому символизму, истолкованию его социальной, идеологической, философской и астетической природы. Он нашел свое проявление в двух основных типах символического обобщения: "философско-концептуальном" и "агитационно-публицистическом" типах художественного символа (Д.С.Булатова). Для "музыкальных" символов А.Блока характерен философско-концептуальный тип художественного символа. Оба типа художественного символа обладают жанрово-видовой спецификой.

В начале XX века процесс субъективации искусства проявился и в драматургии. За субъективацию драмы выступали Вяч.Иванов и В.Брюсов, за "лирическую трагедию" - Г.Чулков, с теорией монодрамы выступил Н.Евреинов. Процесс субъективации драмы, с одной стороны, привел к ее лиризации, проникновению лирики в драматическую структуру произведения у А.Блока, М.Кузмина, Г.Чулкова, а с другой - у драматургов "Кривого Зеркала" Н.Евреинова и Ь.Гейера, работавших в жанре монодрамы, явился ключом к гротеску и пародии. Так, в драматическом искусстве начала XX века проявили себя два способа "субъективного моделирования действительности" (А.Эльяшевич) - лирический, чувственный, импрессивный и условный, рациональ-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ный,

В категории символа и в самом символистском методе существовала почва, благоприятная для раскрытия родовых свойств лирики. Символ, который в лирике и драме символистов принимал образную форму, становясь образом-символом, в лирической драме выполняет, как нам представляется, жанрообразующую функцию.

В символе, понимаемом символистами как "модель переживающего сознания (А.Белый), выражалась личностная, субъективная сторона процесса отражения, где внешний мир и личность находятся в неразрывном единстве, где отсутствует противоположность субъекта и объекта, где внешнее и внутреннее становится единым. Субъективность символа связывала его с родовым свойством лирики.

Основные образы-символы в пьесе А.Блока "Незнакомка" - классическом образце символической лирической драмы - воплощены в образах Незнакомки и Поэта. Все образы-символы пьесы (и образ снега, и образ кораблей и т.д.) несут в себе какой-нибудь определенный мотив, выражая определенное лирическое настроение, и развитие их в пьесе представляет собой вариацию этого мотива. Вариативность, в свою очередь, ведет к изменчивости образа, к его многоликости и многозначности его толкования. Как видим, образ-символ в пьесе строится по принципам музыкальной композиции. Из музыкальной композиции образов вырастает и особая композиционная структура пьесы, как вариации основных мотивов мечты и неузнавания, разрушения этой мечты. Многозначность образов ведет к двуплановому построению действия. В образах-символах пьесы нет расчленения объективного и субъективного, нет осмысления и оценки, т.е. нет дистанции между автором и образом-персонажем. Особая "прикованность" автора (В.Заровная) определяет и равнозначность двойников в пьесе. Ассоциативная композиция образов-символов ведет к построению пьесы как цепи ассоциаций автора, к ее пространственной и временной субъективации и символизации, к "условному лирическому хронотопу" (В.Фролов). Художественные образы-символы, по своей функциональной природе способны передать непосредственное переживание через вариацию лирических мотивов, многозначность, ритмичность, музыкальность, способствуют созданию жанра лирической драмы А.Блока "Незнакомка".

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Л.В.Полякова

ЭПИЧЕСКОЕ НАЧАЛО И СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ В ПОЭЗИИ

В последнее время на страницах нашей печати и за рубежом среди других примет современного литературного развития называется и "отлив" эпического. А между тем для советской литературы "отлив" эпического означил бы и отлив социалистического реализма в ней, ибо эпичность в литературе социалистического реализма занимает особое место. Она своего рода атрибут метода, существенный признак, родовая черта. Природа эпического здесь обусловлена историческим опытом, теорией и практикой научного социализма, создавшего для художников, по словам Горького, "высочайшее интеллектуальное плоскогорье, с которого отчетливо видно прошлое и указан прямой и единственный путь в будущее". Эпическое в литературе социалистического реализма, таким образом, связано с особым качеством историзма советской литературы, с усилением и торжеством коллективного характера жизни социалистического общества, с размахом его коллективного созидания.

Эпическое в литературе социалистического реализма выражено не только в массовых сценах народной жизни, а и в осознании - это главное - отдельной личностью своей исторической миссии как части коллектива. В конечном итоге характер эпического в литературе социалистического реализма рожден новой художественной концепцией человека, которая развивалась, обогащалась, усложнялась с требованиями и запросами времени.

Сложившийся как эпический способ мироотношения, социалистический реализм прошел довольно-таки долгий путь своего развития и он не мог не подвергаться изменению, обновлению. Не мог оставаться без движения и эпический характер социалистического реализма. И, может быть, ни одна другая общественная полоса не ставила исследователей перед столь острой необходимостью всестороннего исследования категории эпического в искусстве, как этого требует ныне эпоха развитого социализма. В условиях чрезвычайно усложнившегося эпического бытия художественной литературы, в период глобального влияния эпического мироощущения особенно важен, так сказать, персонифицированный подход к характеристике эпического начала, его самобытного характера в творчестве наиболее крупных

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

художников, представляющих магистральную линию литературного процесса. Необходимо учитывать активный процесс смещения границ эпического в отдельном виде, роде литературы, в отдельно взятом произведении, в творчестве того или иного художника.

В особом внимании со стороны исследователей нуждается современная поэзия. Решение многих литературоведческих проблем в этой области современного словесного искусства находится на нуле, на исходной позиции. И прежде всего это характерно для теории социалистического реализма, которая менее всего опирается на поэзию наших дней. Произведения Исаева, Мустая Карима, Межелайтиса, Марцинкявичюса, Василия Федорова, Николая Старшинова и других наиболее видных современных авторов позволяют говорить о значительном вкладе современной поэзии в литературу социалистического реализма. Прежде всего тенденцией к эпизации интересны ныне эти поэты, и выражается эта тенденция у всех по-разному.

Ориентация на специфику поэзии, её материала, способов типизации, типов конфликтов и т.д. помогает выявить не только особенное в отдельных произведениях, а и наметить принципы типологического изучения поэзии социалистического реализма. Одним из продуктивных становится принцип взаимодействия, тип взаимодействия метода и жанра, социалистического реализма и жанра поэмы. Особенно любопытные результаты дает анализ взаимодействия социалистического реализма с лирической поэмой, где отдельные мотивы в определенной сюжетно-композиционной ситуации превращаются в средство эпизации. Лирическое начало становится способным решать вопросы, подвластные только эпосу, выдвигать сложнейшие художнические концепции, требующие от автора эпического масштаба мышления.

М.В.Козлов

ЭВОЛЮЦИЯ РОМАНТИЗМА В ЛИРИКЕ А.БЛОКА

А.Блок был наиболее ярким представителем в истории русского романтизма. Он прошел путь от отвлеченно-мечтательных "Стихов о Прекрасной Даме" до революционно-романтической поэмы "Двенадцать".

Всю свою лирику Блок назвал "романом в стихах", "трилогией вочеловечения". "Книга первая" (1898-1904) написана под сильным

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

влиянием Жуковского, Лермонтова, Полонского, Фета. Для мировосприятия Блока в ней характерны двоемирие, разорванность субъективного и объективного. Индивидуализм - самая яркая черта героя.

В "Стихах о Прекрасной Даме" отвлеченно-романтичен, условен идеал Блока, навеянный мистическими представлениями. Образ неземной Женщины, созданный мечтой поэта, противопоставлен реальной действительности. Он воплощен соответствующими символическими средствами. Излюбленными образами являются "мечта", "сон", "туман", "тайна", "тени", "силуэт". Отсюда поэтика недоговоренности, мимолетных настроений, туманных образов, музыкальности стиха. Метафоричность - отличительная черта Блока-романтика.

На процесс эволюции творческого метода Блока во "Второй книге" (1904-1908) сильное влияние оказал 1905 год. Романтизм его приобретает земной характер. Героя окружает "страшный мир", из которого он пытается вырваться. В непосильной борьбе с социальным злом он порой теряет надежды, утрачивает идеал, впадает в трагические противоречия. В конце концов верх берут светлые начала. Поэтика романтизма становится более конкретной. Словарь обогащается просторной лексикой, стих приобретает разговорную интонацию.

Третий том "романа в стихах" создается в 1910-е годы, годы безвременья и нового революционного подъема. Отношение Блока к символизму изменяется. Не отрицая его совершенно, поэт утверждает, что символизм "связан с романтизмом глубже всех остальных течений". Теперь блоковский романтизм преисполнен жадным стремлением к жизни. Сложен и противоречив путь его лирического героя, и на этом пути есть паденья и взлеты, но в конечном счете побеждают жизнеутверждающие начала. Он обретает новый идеал в России, родине. Это был путь к революции. Характер романтизма на протяжении книги не остается постоянным. Поэт идет от пассивного, или, вернее сказать, от психологического романтизма к социально-гражданскому романтизму циклов "Кармен", "Ямбы", "Родина".

В первых циклах стихов ("Страшный мир", "Возмездие") герой еще испытывает чувство раздвоенности, трагизма. Поэтические краски сгущенно мрачные. Превалируют эпитеты "желтый", "черный", "ледяной". А в цикле "Ямбы", где выражены заветные мысли о будущем, о красоте идеала, о величии народа, используется возвышенная лексика: "грядущ-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

щее", "времен величие", "жилище бога", "священная любовь" и др. Глаголы здесь экспрессивны и выражают побуждение к активной деятельности: "Эй,встань,и загорись,и жги!", "Эй,подними свой верный молот".

Большое значение в блоковской символике занимает образ музыки (цикл "Кармен"). Пошлому миру,где унижается любовь Кармен, противопоставлены музыкальный мир,вечность,к которым приобщена героиня. Образ музыки,музыкальность самих стихов в "Кармен" бесподобны. Это свидетельствует о душевной гармонии лирического героя.

Завершается "трилогия вочеловечения" циклом "Родина",в котором Блок приходит к синтезу идеала,воплощением которого стала Россия. В этом образе гармонически слились прежние идеалы женщины, природы,творчества. В разделе "На поле Куликовом" прошлое,настоящее и будущее слились в вечность,т.е. в образ России. Активна любовь героя к родине. Он готов бороться за ее свободу. Недаром образы "крови", "пожара" пронизывают всю художественную ткань: "Идут,идут испуганные тучи.Закат в крови". В дальнейшем эти образы-символы получат новое осмысление в "Двенадцати" и в "Скифах".

И.П.Поборчая

ПОЭМА "ВОЗМЕЗДИЕ" В СИСТЕМЕ ЖАНРОВЫХ ПОИСКОВ А.БЛОКА

Поэма Блока "Возмездие",создававшаяся поэтом на протяжении почти двенадцати лет,хотя и осталась незавершенной,аккумулировала его творческие искания в области жанровых форм и должна была стать,по мысли автора,произведением,принципиально отличавшимся по своей организации от привычных для Блока циклических единств.

Жанровой особенностью поэмы прежде всего должна была стать ее сюжетная целостность,опирающаяся на эпический характер замысла. Со всей очевидностью эта особая эпическая целостность раскрывается при сопоставлении поэмы и одновременного цикла лирических стихотворений. В лирическом цикле "Возмездие" каждое стихотворение раскрывает один из аспектов проблемы и обладает относительно самостоятельным сюжетом. Поэма же возникла как движение единого конфликта,имеющего четкие композиционные границы:свою точку от-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

счета (пролог) и свое сюжетное завершение, которое должно было, по мысли поэта, совпасть с кульминацией истории.

В работе над поэмой Блок сознательно отказывался от ориентации на привычную для него лирико-поэтическую организацию материала, связывая свой замысел с традиционной романной формой (в поэме использованы традиции пушкинского романа в стихах, а также "Ругон-Маккаров" Золя). По эпическому характеру развертывания сюжет поэмы можно назвать "романным".

Поскольку "романность" сюжета выразилась в установке на создание своеобразной хроники семейного рода, то и действующими лицами произведения должны были стать объективированные герои, носители эпохальных примет времени. Однако завершенным оказался лишь образ Отца, созданный по законам эпико-романной характеристики.

Развитие сюжета приостановилось на изображении третьего поколения рода, воплощенного в образе Сына. Реализация этого характера в лирических циклах поэта стала препятствием к эпической объективации образа. Лирическая стихия поэмы, о которой много говорилось в блоковедении, связана, с нашей точки зрения, главным образом, с созданием этого во многом автобиографического характера.

Основываясь на лирическом "я" как инварианте, Блок разрабатывает этот характер, отраженный в образе Сына, и в других качественных формах. Отличительной жанровой особенностью поэмы, сближающей ее с классической формой пушкинского романа, является то обстоятельство, что авторский голос получает в поэме как бы двойное существование: это, во-первых, традиционная эмоционально-оценочная позиция поэта, верховного судьи всего происходящего, носителя политической и эстетической концепции произведения, и, во-вторых, сюжетное присутствие автора/повествователя в качестве рассказчика-очевидца событий, наделенного четко выраженным социальным обликом, тяготеющим к демократической массе ("как вы, как все, лишь умный раб...").

Функционально-конструктивными в структуре сюжета являются пространственно-временные описания, отличающиеся точностью социально-исторических примет, характеризующих как исторические события, так и современную поэту действительность.

Незавершенность поэмы не дает нам возможности вынести окон-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

чательное суждение о жанрово-родовой специфике произведения, хотя само движение поэтической мысли, реализованное как в особенностях сюжетного развития поэмы, так и в авторских замыслах, свидетельствует о тяготении Блока к монументальности эпической формы.

С.И.Михеева

ЦИКЛ МАЛЕНЬКИХ ПОЭМ С.ЕСЕНИНА 1924 г.

Проблема циклизации ставилась в есениноведении преимущественно в связи со стихотворными циклами "Москва кабацкая" и "Персидские мотивы". В работах последних лет А.Марченко, В.Базанова, Л.Бельской, Г.Горланова рассматривается вопрос о циклах "маленьких поэм" С.Есенина (обозначение "маленькие поэмы" принадлежит самому поэту, настаивавшему на выделении их в самостоятельный раздел сборника). Как своеобразный "триптих" рассматриваются в статье Г.Горланова "Возвращение на родину", "Русь Советская", "Русь уходящая", делается это со ссылкой на А.Марченко, которая, однако, включает в "триптих" "Русь Советскую", "Русь бесприютную", "Русь уходящую". А.Л. Бельская, исследуя ритмико-интонационные особенности вольных ямбов маленьких поэм С.Есенина, склонна раздвинуть рамки цикла от "Возвращения на Родину" до "Моего пути" (15 поэм).

Однако наличие известной идейно-тематической близости (осмысление прожитого и пережитого героем и страной - сквозной лейтмотив многих маленьких поэм), метрическое сходство (большинство из них написано вольными ямбами) вряд ли может быть уже достаточным основанием для объединения их всех в единый цикл: слишком значительны жанрово-композиционные различия между ними, выделяется особая группа писем-посланий. Нет и свидетельств того, что автор рассматривал их как художественное единство.

В то же время настойчивые рекомендации С.Есенина о составе и последовательности предполагаемого издания в письмах к Г.Бениславской позволяют сделать вывод о том, что внутренняя взаимосвязь ряда маленьких поэм осознавалась и подчеркивалась автором. Примечательно, что, тщательно отобрав летом 1925 года для второго тома задуманного собрания сочинений 36 произведений, поэт сохраняет то же расположение, что и в сборнике "Страна советская", вышедшем в

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Тифлисе в 1925 году, - "Возвращение на родину", "Русь Советская", "Русь бесприютная", "Русь уходящая" - вопреки хронологии написания: "Русь уходящая" датирована 2 ноября 1924 года, опубликована в "Заре Востока" за 6 ноября 1924 года, а "Русь бесприютная" опубликована в "Заре Востока" за 16 ноября 1924 года.

Названные поэмы объединяет характерный сюжетный мотив - встреча с родиной после долгой разлуки, осмысление собственного пути в контексте общенародной судьбы, конфликт - противоборство новой и старой Руси. и структурные особенности - сочетание лирической первоосновы, исповедальности с эпической масштабностью изображения жизни деревни и советской страны.

Анализ указанных поэм как цикла выявляет, во-первых, динамику, характер лирического героя, его сложные взаимоотношения с временем, революционной новью, что дает основания говорить не только об идейно-тематическом единстве, но и о наличии своеобразного лирического сюжета, объединяющего все поэмы цикла. Во-вторых, эволюция лирического героя обнаруживает усиление в его изображении объективированности, перерастание его в своего рода эпический персонаж (как это будет в "Анне Снегиной"). Вместе с тем усиление эпического начала сказывается в масштабности размышлений лирического героя, благодаря чему в поэмах возникает многомерный образ народа, родины. По сути дела, в них сделан набросок взбаламученного народного моря, раздираемой противоречиями крестьянской массы, которая будет столь выразительно запечатлена во многих картинах "Анны Снегиной". Все это позволяет рассматривать циклизацию лирических поэм как один из путей, которым шел С.Есенин к "Большому эпосу".

Ю.Н.Мясников

СИСТЕМА ЖАНРОВ СОВРЕМЕННОЙ СОВЕТСКОЙ ПОЭЗИИ И ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО СИНТЕЗА

Интегративные тенденции динамики современной поэзии не вписываются в рамки конкретно-типологического осмысления и обязывают к более объемному, многоаспектному рассмотрению уровней системы жанров и их связей. Основные из них-жанровые процессы, соответ-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ствующие по закону формирования и развития определенного художественного метода: жанровые тенденции того или иного литературного течения, стилевого направления; жанровое развитие, хронологически конкретизированное в силу тех или иных исторических причин; национальные, этнографические, фольклорные уровни системы жанров. Жанровые интерпретации литературного процесса в таких относительно широких временных рамках являют собой динамические уровни системы. Реально существуют и требуют выделения статические уровни, дающие горизонтальные срезы жанрового состояния. В этом случае мы имеем дело с традиционной "морфологией" жанров, конкретной их типологией.

Многоуровневый системно-жанровый подход позволяет увидеть в интегративных тенденциях развития литературы жанрообразующее начало, вычленить общий для различных уровней жанровых процессов критерий - тип художественного синтеза. И процессы в современном жанрообразовании можно представить в виде трех основных типов: внутриродовом (сохранение традиционных жанров и их развитие за счет внутренних ресурсов), межродовом и внутриродовом (появление новых жанров в результате синтеза родов литературы и видов других искусств, форм словесного творчества).

Системно-жанровый подход к поэзии середины 60-конца 70-х гг. с учетом типа художественного синтеза позволяет отметить следующие закономерности динамики жанров: I) подтверждается тенденция к сохранению родовой определенности поэтического творчества (жанр элегии с новыми для современной поэзии иронически-ми интонациями, философская лирика, жанровые модификации посвящения, послания); 2) межродовой тип синтеза реализует себя в сохранении лиро-эпической, драматической поэзии; 3) широко реализуется внеродовой тип синтеза-результат взаимопроникновения поэзии и публицистики, кинематографа и сценических журналов.

Критерий типа синтеза позволяет выделить в процессе системно-жанрового рассмотрения динамики поэзии ряд новых жанров. В поэзии 60-70-х годов закрепился жанр поэтического монолога как результат межродового или чаще всего внеродового синтеза (лирика-драма, лирика-сценические искусства, лирика-публицистика). Этот жанр отражает концепцию лирического героя по поводу социально значимого факта, события, явления или по поводу драматического кон-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

фликта, положенного в основу произведения. Как малый жанр поэзии оформился поэтический диалог - результат межродового или внеродового художественного синтеза, являющийся либо открытым отражением драматического или публицистического конфликта (в его кульминации или развязке) между лирическим героем и другими персонажами, либо авторской интерпретацией этого конфликта. Для этих жанров характерна содержательно-структурная фрагментарность, усеченность, ибо специфика малых жанров поэзии не позволяет дать драматический или публицистический конфликт развернуто, в динамике.

Многоуровневый системно-жанровый подход позволяет переосмыслить и уточнить рабочее определение поэмы: ее можно назвать большой стихотворной формой, функция которой заключается в художественном отражении поисков идеального в жизненных коллизиях на родовом (эпическом), межродовом (лиро-эпическом, лиро-эпико-драматическом) и внеродовом (лиро-эпос-жанры публицистики, сценические, музыкальные искусства) уровнях художественного синтеза. В контексте этих рассуждений характерным для поэмных форм является: I) сближение, нивелирование жанров романа и повести в стихах, возникновение промежуточной повествовательной жанровой формы с укрупнением героем и ослабление эпического размаха в реализации художественного времени; 2) движение от циклизации стихов как одной из форм эпизации лирики, наметившихся в пору активности публичных выступлений поэтов, к появлению фрагментарной поэмы (не путать с традицией многочастного структурного решения!), сочетающей сквозную организующую идею с жанровой автономией фрагмента.

Л.А.Заманский

О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ ЖАНРОВ И СТИЛЕЙ В РАЗВИТИИ ПОЭЗИИ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА (На материале советской лирики и лиро-эпики 30-х гг.)

Советская лирика и лиро-эпика 30-х годов обнаруживают постоянное взаимодействие различных "слагаемых" художественного мышления, образование динамичных систем жанров и стилей как условие

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

обогащения поэзии, ее соответствия требованиям жизни. Именно во взаимодействии "слагаемых" как существенном признаке жанрово-стилевого своеобразия советской поэзии 30-х годов наиболее полно проявилось традиционное и новаторское, соотносимое в творчестве каждого талантливого поэта по-своему и отличающее всю советскую поэзию предвоенного десятилетия от предшествующего периода. В определенной мере это качество новой поэзии было связано и с преодолением групповой разобщенности, попыток утвердить нормативную эстетику и единственные образцы. Несвободная от пристрастий и безоговорочных оценок, "поэтическая" критика в 30-е годы в общем способствовала творческим поискам стихотворцев в области жанров и стилей. В 30-е годы утверждается как важнейший показатель и "регулятор" жанрово-стилевого взаимодействия в поэзии ПЕСЕННОСТЬ.

В ПЕСЕННОСТИ советской поэзии 30-х годов - явлении жанровом, а еще в большей мере стилевом - сказалась соотнесенность традиционных и обновляющихся жанровых модификаций и междужанровых связей с процессом познания - утверждения нового мира (современности в ее поэтическом проявлении как "героической обыкновенности" и истории). ПЕСЕННОСТЬ отличает лирику во всем ее разнообразии (самовыражении и повествовательности, воспевании и анализе) и поэмы, авторы которых стремились осмыслить события, связь времен, новизну человеческих характеров. С этим связано разнообразие и взаимодействие стилевых тенденций и их разновидностей, рождение и усиление доминирующего стилевого качества, соотнесенного с пониманием "героической обыкновенности" и нового человека, а также закономерность взаимодействия стилевых тенденций и групп жанров, междужанровых объединений и систем жанров. Определяющим фактором взаимодействия (регулятором систем жанров и стилей и их "контактов") становится поэтическая концепция, идейно-эстетические критерии творчества, вырабатываемые всеми советскими поэтами.

Новизна поэтической концепции сказалась прежде всего в осмыслении нового героя как главного и самого значительного проявления новой деятельности. Образ этого героя, его поэтическое осмысление стало стилеобразующим фактором в советской поэзии 30-х годов. С этим связано и то, что в лирике второй половины десятилетия меньше становится непосредственного самовыражения художников, их

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

внимания к личным переживаниям, но обнаруживается более пристальное, чем прежде, всматривание в героя и в самые различные жизненные обстоятельства. На смену первым романтическим восторгам, обозначению новизны жизни в контрастном сопоставлении настоящего и прошлого приходит изучение сложных жизненных связей, в том числе и соотношения БЫЛО-ЕСТЬ-БУДЕТ в более полном их объеме. Новый стиль утверждался и благодаря расширению жанровых границ поэзии, смелому обращению к публицистике, работе поэтов в газетах, но основная тенденция стилевого развития поэзии 30-х годов была связана с движением поэтического взора от фиксации новых явлений к их исследованию, к лирико-философскому осмыслению и более объективному, разностороннему изображению.

Тяготеющая к объективно-эпическому изображению действительности, поэзия "изнутри" отвергала попытки канонизировать как единственно верный и потому обязательный для всех ее творцов даже самый значительный, проверенный жизнью творческий опыт, требовала системности и способствовала выработке системности художественного мышления. Накопление духовного потенциала народа, идейно-эстетических богатств поэзии социалистического реализма позволило ее создателям и побуждало их преодолевать субъективность, выходить к эпическому освоению современности и истории (в том числе и средствами лирики) с помощью изображения и оценки событий, непосредственно не связанных с личным опытом художника. Напротив, художническое мирочувствие все в большей мере определялось объективными реалиями, что и оказывалось основой системности художественного мышления.

М.М.Полехина

О ЖАНРОВОМ СВОЕОБРАЗИИ ПОЭМЫ В.В.МАЯКОВСКОГО "ПРО ЭТО"

Поэма В.Маяковского "Про это" представляет синтетическое жанровое образование, при доминирующем лирическом начале оригинально сочетающее жанровые признаки эпического и драматического произведения. В основе конфликта поэмы - противоборство двух систем, двух мироощущений - нового, формирующегося, и отживающего, собственнического. Первая линия раскрывается через анализ душев-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ных состояний лирического героя, "через высокую трагедию человеческого духа, рвущегося в беспредельное" (А.С.Субботин). Это основа лирического сюжета поэмы, главная лирико-субъективная линия поэмы. Широко, объективированно, реалистично представлены картины социального быта, без которых невозможно показать психологию человека, его нравственное движение. В отличие от ранних произведений В.Маяковского бытовые картины-не фон для развития субъективно-лирического начала в поэме, они составляют объективно-событийную линию, органически связанную с главной. Здесь наблюдается соединение разных стилевых пластов: лирика и сатира, взволнованный монолог и ярчайшая изобразительность существуют в едином сплаве.

Укрупненное видение мира, масштабы обозначенных в поэме проблем, их социальная заостренность предполагали широкое использование приемов ярко выраженной художественной условности. Внешний конфликт поэмы преломляется во внутреннем конфликте лирического героя. Жанрообразующим началом становится фантастическое. Большинство же исследователей видят в этих фантасмагориях проявление болезненного состояния героя, бредом и галлюцинациями объясняют они фантастические картины, тем самым подводя под сомнение социальную активность и действенность образа. Отрицая Уайльдовскую концепцию жизни и любви, основа которой - искупление через страдание, Маяковский призывает не к раскаянию, а к открытой борьбе, чтобы спасти мир от "неоправданных любовных трагедий". Условием полного расцвета большой прекрасной неумирающей любви является уничтожение преступного собственнического мира.

Ощущение трагедийности снимается жизнеутверждающим пафосом поэмы. В этом смысле интерес представляет композиция поэмы, ее своеобразное лирическое обрамление: взволнованный монолог о настоящем через рамки строго очерченного "камерного сюжета" ("он" и "она" баллада моя) - в прошлое и будущее. От единичного, ограниченного жизнью сердца, любовь в прологе вырастает до космических размеров, возбуждая к жизни все материальное, являясь великим катарсисом, очищающим и открывающим истину и красоту мира и вдохновляющим на борьбу за эту красоту. Любовью движется жизнь, она вездесуща во времени и пространстве, остросоциальна и современна.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Стилевой рисунок пролога довольно прозрачен. Мысль сжата в четкие логические формулы, преобладает взволнованно-декламационная тенденция.

Зеркальным отражением пролога является эпилог. Это концептуальное обрамление поэмы. В "Прошении на имя", используя прием контраста, В.Маяковский противопоставляет мещанскому идеалу грядущей сытости необычайный расцвет духовных сил будущего человека. В главках "Вера", "Надежда", "Любовь" представлена концепция будущего, которая покоится на всепобеждающей силе человеческой мысли, на безграничности творческого гения освобожденного человека. Так решается сложная диалектика героического и трагического, единичного и всеобщего, случайного и закономерного, настоящего и будущего, делающих поэму глубоко философичным произведением. Философичен сам подход к решению социальной проблемы - расцвет через борьбу противоположностей: будущая жизнь, будущее человеческое общество предстают в финале поэмы во всей красоте и богатстве проявлений человеческого духа и разума.

Л.П.Быков

ПЕСЕННО-ФОЛЬКЛОРНАЯ ПОЭМА В РУССКОЙ СОВЕТСКОЙ ПОЭЗИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 30-х гг.

Песенно-фольклорная разновидность поэмного жанра в литературе первой половины 30-х годов осмысляется на примере таких произведений, как "Песня о гибели казачьего войска" (1929-1930) П.Васильева, "Емельян Пугачев" (1931) В.Каменского, "Триполье" (1934) Б.Корнилова.

Основанные на жизненном материале совсем недавнего или далекого прошлого, названные поэмы художественно анализируют "социальное поведение" масс в периоды острых исторических катаклизмов. Необходимость подобного анализа была продиктована, с одной стороны, продолжавшейся оставаться актуальной потребностью осмыслить "родословную революции" и героический путь утверждения революционных идеалов в битвах Октября и гражданской войны, с другой - напряженностью общественной ситуации рубежа 20-30-х годов.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Ведущим конструктивным началом в названных поэмах выступает эпическое, которое обнаруживает себя не столько в фабульности, последовательной событийности, сколько в размашистости, многоголосии, истоки которых прослеживаются - что чрезвычайно показательно для поэтического процесса тех лет - в устном народном творчестве, в народной песне.

Массовый, точнее, народный характер революционных процессов определил социально-классовую природу конфликта этих произведений. В отличие от близких им поэмных созданий первых послеоктябрьских лет, которые в соответствии с порожденной временем установкой возвеличить и восславить силу, творящую революцию, были пронизаны романтическим пафосом стихийной "метельной" праздничности, плакатно-условной масштабности, в песенно-фольклорных поэмах данного времени революционные битвы воссозданы в более "земных" очертаниях. С наибольшей очевидностью "приближенность" к объекту изображения - революционно взорванной действительности - подтверждается отчетливым выведением в этих поэмах двух лагерей, двух миров, чье бескомпромиссное сражение убедительно демонстрировало сложность национального исторического развития.

Если повествовательная поэма этих лет, солидаризируясь с исканиями прозы конца 20- начала 30-х годов, пробовала раскрыть мучительную сложность народных путей в революции, пристально вглядываясь в противоречивый внутренний мир отдельных индивидуальностей то песенно-фольклорная поэма, аккумулируя искания советской литературы начальных лет ее существования и преобразуя их в свете нового общественного опыта, сосредоточила свои усилия на поэтическом осмыслении ведущих тенденций революционной эпохи через обращение к судьбам "множеств", историческая практика которых призвана была получить более объемное, нежели прежде, истолкование.

И здесь опыт фольклорной типизации, обусловивший собой систему изобразительно-выразительных средств указанных сочинений, помогал намечать картину масштабных исторических событий в их подлинной сложности и вместе с тем доступности для восприятия в самой широкой читательской среде, а также способствовал воплощению лирически-взволнованной причастности автора к происходящему. Щедро используя разнообразные элементы фольклорной поэтики, создатели поэм названной разновидности давали им самобытную и индивидуаль-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ную трактовку, определяемую как местом и ролью этих элементов в общем художественном контексте, так и самим складом личного дарования.

В.В.Дубровская

ДИАЛОГ В ЖАНРОВОЙ СТРУКТУРЕ СТИХОТВОРЕНИЙ А.ПРОКОФЬЕВА
(Лирика 30-х годов)

Обращаясь к вопросу о лирических жанрах, приходится согласиться с тем, что построить классификацию жанров сегодня не удается. Попытки такого рода осуществляются исследователями на разных основаниях при различных истолкованиях природы жанрообразования в лирике. Можно предположить, что развитие авторского, индивидуального начала приведет к тому положению, когда каждое произведение мы будем вынуждены рассматривать в особой "жанровой рубрике". В пользу таковых суждений может быть истолковано и мнение Л.Я. Гинзбург о возрастании и в будущем преобладании индуктивной (как она ее называет) лирики. Сказанное заставляет нас судить о жанровых особенностях лирического стихотворения, основываясь не на предпринятых исследователями попытках классифицировать лирические жанры, а на выделении специфики существования лирического жанра в творчестве того или иного поэта.

В поэтических исканиях А.Прокофьева довсенного периода складывалась его поэтическая система в существенных своих чертах. Среди высказываний критиков названного периода важным представляется вывод И.Гринберга, писавшего в 1933 году о том, что Прокофьев "идет по пути выработки стройной поэтической системы". Одним из аспектов этой работы поэта следует назвать поиск форм "действенной поэзии", т.е. поэзии с определенным целевым заданием, активно вмешивающейся в процесс переустройства мира и человека. Диалогичность стихотворения есть один из способов активизации сюжетных отношений в нем. Можно рассматривать ее (диалогичность) и как один из способов выражения общественного пафоса лирического стихотворения. Однако лирика при этом не теряет своего личностного характера, "Общее собрание" реалий происходит под "председательством" поэта: "Я вышел снова, Стихом размеренным звеня. И тополя про-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

сили слова.В порядке прений у меня".

Необходимо сослаться на мысль М.Я. Полякова о скрытой диалогической природе лирики. Однако в лирике диалогичность осуществляется в рамках единого авторского сознания. Нас интересуют те моменты,когда диалогичность перестает быть скрытой,становится принципом композиционной организации. Очевидно и содержательное наполнение приема: открытая диалогичность позволяет говорить о том, что автор не располагает готовым представлением о должном состоянии мира,в стихотворении запечатлевается процесс формирования такого представления в дискуссии,в процессе обсуждения "на собранье листьев и травы". Таким образом,суждение о жизни представлено в стихах Прокофьева как находящееся в период становления,в дискуссионной атмосфере,полемика. Соответствующий стиль сам поэт назвал "великолепным косноязычием",и это обозначение в критике тех лет обрело применительно к стихам Прокофьева статус термина. Диалогичность лирики "открывается" по-разному. Укажем некоторые типы.

Ориентация на диалог фиксирована в названиях "Разговор","Слово" и т.п. Здесь объект вне текста. Позиция оппонента выявляется в речевой структуре стихотворения,элементы которой активизируются. Например,усиливаются ораторские интонации и приемы.

Показательны для изучаемого периода творчества Прокофьева стихотворения - обращения,такие как "Другу-поэту","Друзьям" и т.п. Поэтическая мысль движется здесь от момента декларированной общности творческих установок ("Ты и я рассказывали вдоволь") и даже идентичности судьбы ("На войну пойдем,оба песельники,Если в плен попадем,Оба висельники...") - к выявлению особой позиции,когда Я поэта резко отмежевывается от,выражаясь метафорически, "коллектива". "Это всем оскомину набило.Я в пути бросаю новобрачных,оставляю редуницу в Луге И перехожу к вершинам песни". Наблюдения в этом роде можно продолжить.Сказанное позволяет отметить открытую диалогичность как одну из особенностей поэтики лирического жанра в творчестве А.Прокофьева.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

В.А.Зайцев

ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЛИРИКИ ВОЕННЫХ ЛЕТ (1941-1945)

В годы Великой Отечественной войны с особой полнотой раскрылись и углубились важнейшие идейно-эстетические принципы и качества поэзии социалистического реализма: ее народность и гражданственность, патриотический и интернациональный пафос, антифашистская и гуманистическая направленность. В этом проявилось творческое развитие героических традиций поэзии эпохи Октябрьской революции, 20- и 30-х годов. В ходе войны советская поэзия открыла большое разнообразие действенных форм участия в борьбе, непосредственного обращения к народу. Она отмечена широким тематическим, жанровым, стилевым многообразием. В ней представлены всевозможные жанры и формы агитационно-массового и лирического творчества поэтов разных поколений и индивидуальностей.

В литературоведческих работах о поэзии военных лет исследовалась система жанров и отдельные жанры лирики (см. монографии и статьи А.Абрамова, И.Спивака, М.Хаенщкой, Я.Вавры и др.). Наша задача - охарактеризовать жанрово-стилевое своеобразие и ведущие тенденции в лирике, выявить значение опыта и традиций в этой сфере для нашего времени.

В поэзии военных лет отчетливо выступает творческое использование и обновление классических традиций и опыта советской поэтической классики. Масштабность и глубина поэтического мышления, лирического переживания раскрываются в различных формах и оттенках. Следует отметить пространственно-временной диапазон в художественном воплощении образов Родины, отечественной истории, движущейся современности в стихах К.Симонова, Н.Тихонова, С.Наровчатова, С.Орлова и др. Для поэтов характерна ориентация на фактическую точность (стихотворные очерки и рассказы А.Твардовского, А.Суркова, М.Дудина) и песенно-сказочное, легендарно-символическое осмысление событий (А.Прокофьев, Н.Рыленков, Д.Кедрин). Обычно в стихах встречается преобладание той или иной линии, нередко - тенденция к их слиянию.

Поэтическое творчество авторов разных поколений свидетельст-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

вует о теснейшем взаимодействии, взаимопроникновении лирики и публицистики. Их стихи проникнуты острым ощущением сопричастности народной судьбе, чувством ответственности за судьбы мира, планеты. Сама форма эмоциональной, ораторской речи нередко тесно соединена, слита с интонациями прямого и задушевного разговора автора с читателем о самом сокровенном, важном для всех.

В лирике военных лет активно разрабатываются и обновляются традиционные жанры оды и элегии, поэтического обращения и раздумья, возникают такие жанровые разновидности, как стихотворение - присяга, гимн, реквием и другие. Широко представлен жанр поэтического обращения в его разновидностях и творчески-индивидуальных формах. Формы поэтическоро лозунга, призывы, клятвы находим у А.Суркова, А. Прокофьева, А.Ахматовой. Жанровые разновидности послания, письма, разговора, беседы, внутреннего монолога раскрываются в произведениях А.Твардовского, К.Симонова, О.Берггольц и др. Несомненно расширение диапазона чувств-переживаний в интимной лирике А.Ахматовой и Б.Пастернака.

В годы Отечеотвенной войны в поэзии обнаружилось щедрое жанрово-стилевое многообразие и вместе с тем - тенденция к реалистически-конкретному воссозданию действительности, не противостоящему проявлению иных стилевых устремлений и тяготению к синтезу стилевых начал (реализма, романтики, экспрессии, символики и т.п.). Важнейшей и определяющей была конкретно-реалистическая стилевая линия (А.Твардовский, А.Сурков, поэты нового, фронтового поколения). Тяготение к реализму составило стилевую доминанту времени. Вместе с тем отчетливыми и весьма плодотворными были поиски путей стилевого синтеза, увенчавшиеся видными достижениями в лирике А.Ахматовой, П.Шубина, А.Недогонова, С.Орлова и др.

В годы войны ярко и своеобразно проявилась диалектика общего и индивидуального в жанре и стиле. В лирике тех лет шло развитие и обогащение традиций, закладывалась основа дальнейшего движения поэзии: опыт и традиции военных лет определили ее последующие пути и перспективы, существенно повлияв на главные линии и закономерности поэтического процесса 50 - 70-х годов.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Г.П.Прошина

СОВЕТСКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ ПОЭМА 60 - 70 -х гг.
(Проблема жанра)

В связи с тем,что драматическая поэма в наши дни стала явлением всеобщим,возникла настоятельная необходимость осмыслить это явление в свете литературных традиций,рассмотреть идейные тенденции его развития,определить содержательные и формальные свойства этого вида на новом этапе,показать различные формы проникновения элементов драмы в поэму.

Синтетический характер жанра драматической поэмы, "занимающей промежуточное положение между эпическим и драматургическим родом" (Н.Гуляев),способствовал распространению в литературоведении и критике таких понятий,как поэтическая драма,драма для чтения (*Lesedrama*),драматическая поэма,которые сегодня довольно часто употребляются в одном синонимическом ряду. Вариативное использование терминов наглядно показывает неоднородность поэтических творений,в разной степени испытавших на себе влияние драмы,и в то же время отсутствие общих критериев жанрового разграничения.

Спорят о сценических и несценических возможностях произведений как отличительной черте между поэтической драмой и драматической поэмой,имеющих общий признак - диалогическую форму. Некоторые авторы драматический пафос произведения,рассказывающего о драматической судьбе персонажей,драматичности их положений,переносят на жанровое определение (О.Шестинский."Одиссея Михаила Петрова").

История русской и советской поэмы свидетельствует,что использование "диалогизма как метода художественного исследования мира и человека" (В.Непомнящий),привлечение поэтами приемов драматизации наблюдаются тогда,когда обостряется борьба идейных и нравственных противоположностей.

Соглашаясь с исследователями,определяющими диалогическую форму в качестве ведущего жанрообразующего свойства,считаем необходимым внести уточнения о специфических функциях диалога в драматической поэме. В данной жанровой структуре диалог как средство

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

воплощения характера не играет существенной роли, как в драме. Во-первых, стихотворная форма речи героев уже сама по себе искусственна; метрическая система заставляет поэта подгонять конструкции диалогов персонажей друг к другу. А во-вторых, художник и не стремится к всестороннему показу действий и переживаний героев, а лишь в общих чертах намечает сущность их миропонимания, оттеняя противоположность воззрений, а не характеров. На передний план выдвигается функция диалога, призванная обнажать столкновение идей, жизненных противоречий, который для удобства будем называть драматический.

Степень привлечения драматического диалога и разнообразие форм его проявления способствуют образованию различных типов поэм: с элементами драматизации ("Достоинство" С.Васильева, "Братская ГЭС" Е.Евтушенко, сюда же можно отнести поэму "Кондратий Рылеев" А.Маркова); лиро-драматической (драматический диалог, скрытый за внешней монологической формой: "Голос Сталинграда" М. Каноата, "Коррида" Е.Евтушенко, "Поэма о разных точках зрения" Р.Рождественского); драматической ("Миндаугас", "Собор" Ю.Марцинкявичюса, "Место действия - Россия" Н.Доризо, "Дмитрий Донской" В.Сорокина, "Сухое пламя" Д.Самойлова и другие).

При всей изменчивости, многоликости форм драматическая поэма имеет свои типологические черты, а именно: наличие острого идеологического конфликта, способного реализоваться лишь незаурядной личностью, находящейся в тесной соотнесенности со своим временем и способной вступить в поединок со своим антагонистом. Формой выражения конфликта является диалог или цепь замкнутых монологов различных персонажей, выявляющих жизненные противоречия идейного характера (драматический диалог). Драматическая поэма - произведение поэтическое, поэтому его идея должна быть выражена в емком афоризме, заключающем в себе философское обобщение главной мысли.

Л.П.Мирошниченко

СЮЖЕТНО -КОМПОЗИЦИОННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ДРАМАТИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ

Сюжетно-композиционный строй драматической поэмы представляет собой реализацию конфликта в драматическом действии. Поэто-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

му, как и в драме, формой существования сюжета в данном жанре выступают диалоги, монологи действующих лиц, авторские ремарки и т.п. что составляет внешне видимое событие. Но конфликт в драматической поэме, несмотря на сходство с конфликтом драмы, имеет принципиальные отличия. Если в драме, или в пьесе вообще, речевое высказывание обладает всегда двоякой функцией (функцией выражения внутреннего мира персонажа и функцией конфликтообразующей, побуждающей выражать в высказывании мир другого персонажа), то в драматической поэме конфликт восходит к авторскому сознанию, трансформированно переданному в "ролевых" (Б.Корман) высказываниях персонажей. Отсюда доминирующая роль авторского сознания в драматической поэме.

Сюжетно-композиционный строй драматической поэмы организовывается непосредственно автором. Его позиция является основным координирующим центром сюжета в данном жанре. Авторское сознание выражается в выборе и освещении событий, в группировке персонажей, в речевой выраженности героев, во всей компоновке стихотворного повествования.

Сюжетно-композиционная организация драматической поэмы имеет ярко выраженную жанровую определенность. При всем том, что в сюжетно-композиционном отношении лучшие образцы драматических поэм являются цельными произведениями, сюжетные связи в них несколько ослаблены, ибо существенную роль играет в этом жанре лирическое начало. Поэтому к сюжетно-композиционному строю драматической поэмы неприменимы нормы драмы, где одно действие вытекает из другого, одна ситуация влечет за собой с необходимостью другую, где сюжет движется логикой самораскрытия характера. Вместе с тем нельзя не заметить и того, что сюжетно-композиционная организация драматической поэмы коренным образом отличается от сюжетно-композиционной организации лиро-эпической поэзии. Главная черта этого отличия состоит в том, что логика событий, пусть не так органично, как в драме, связана с логикой характера, отражает закономерности реальной жизни, типичные связи и отношения между людьми, передается через речевые высказывания персонажей.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Ю.В.Стенник

К ВОПРОСУ О МЕТОДЕ КОМЕДИИ Д.И.ФОНВИЗИНА "НЕДОРОСЛЬ"

Традиционное истолкование метода "Недоросля" ставит исследователя перед необходимостью выбора между "реализмом" и "классицизмом". У каждой из этих точек зрения есть свои сторонники и противники, своя система аргументаций. Однако как в раскрытии идейного пафоса пьесы, так и в осмыслении принципов типизации анализ художественной структуры комедии не столько помогает определению метода, сколько служит зачастую апробации заранее заданной схемы.

Сторонники реализма "Недоросля" нередко аппелируют к авторитету Д.Дидро, видя в Фонвизине продолжателя его новаторских опытов. Однако между теоретическими постулатами Дидро и его драматической практикой порой существовал разрыв. Мыслитель обгонял художника. Отражавшая вкусы третьесословного зрителя, как ему казалось, эстетика Дидро противостояла классицизму. Но в истолковании человеческой природы в своих драмах Дидро объективно выступал как художник сентименталистского направления.

Фонвизин не мог механически переносить драматургическую систему Дидро на русскую почву по той причине, что нравственные коллизии драматургии Дидро не подкреплялись реальными условиями русской общественной жизни. Еще в "Бригадире" он воспринял у Дидро требование верности натуре, но подчинил этот художественный принцип иным задачам. Центр тяжести идейной проблематики в комедии Фонвизина перемещался в сатирико-обличительную плоскость.

Метод Фонвизина в "Недоросле" раскрывается при анализе композиционной структуры комедии. Композиция ее представляет собой сложную, до мельчайших деталей продуманную систему. Каждая сцена, каждый персонаж, каждая реплика подчинены выявлению авторского замысла. Этот замысел вырисовывается из сочетания нескольких относительно самостоятельных и в то же время неразрывно связанных между собой структурных уровней.

Первый, фабульный уровень композиции, организующий внешний кар-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

кас драматического действия, выдержан в рамках структурных свойств "слезной" мещанской драмы. Традиционные для этого жанра мотивы и атрибуты составляют основу драматической коллизии "Недоросля": страждущая добродетель в лице Софьи, неясность ее судьбы в начале, внезапное появление богатого дядюшки и избранника сердца, попытка похищения и, наконец, торжество справедливости и наказание порока. Таков первый, фабульный, срез структуры пьесы.

В то же время в комедии много комических сцен. Они обеспечиваются наличием целой группы действующих лиц, не имеющих прямого отношения к фабульному остову пьесы. Таковы учителя Митрофана, портной Тришка, Еремеевна. Связующими звеньями между ними и фабулой служат Митрофан и его родня. Сцены, объединяющие всех этих действующих лиц в комических эпизодах, создают бытовой фон для раскрытия нравственного облика членов семьи Простаковой. Ругань, драки, обжорство, торжество невежества и произвол в отношениях с дворовыми - таков сюжет этого содержательного аспекта комедии. Он составляет второй, комедийно-сатирический срез структуры "Недоросля".

Наконец, в комедии выделяется группа положительных персонажей, воплощающих авторские представления об идеальном человеке и благородном дворянине (Софья, Стародум, Правдин, Милон). Связующими звеньями между этой группой действующих лиц и остальными являются волею случая Софья и Правдин, наделенный функцией вершителя правосудия. В отношениях между названными персонажами возникает также особый замкнутый мир духовных ценностей, живущий по нравственным законам прямо противоположным нормам жизненного уклада семейства Простаковой. Таков третий, идеально-утопический уровень художественной структуры комедии.

Своеобразие найденного Фонвизиным решения состоит в том, что раскрытие глубинного идейного замысла пьесы осуществляется в пределах тех взаимоисключающих структурных уровней, которые в концентрированном своем выражении внеположны сентиментальной фабульной канве, - средствами сатирического гротеска нравоописательных сцен, с одной стороны, и в рамках абстрактно идеализирующей утопии, - с другой. Соответственно стилистический строй комедии доминирует сложное единство двух полярно противостоящих стилевых комплексов, один из которых определяется преобладанием сатирических (иногда

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

жаргонных) элементов фразеологии, а другой тяготеет к фонвизинской публицистике. В единстве всех обозначенных структурных уровней комедии и состоит своеобразие ее художественного метода.

О.Б.Кафанова

ТЕАТРАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА Н.М.КАРАМЗИНА

Н.М.Карамзин проявлял интерес к театру, особенно усилившийся в 1790-е годы. В "Московском журнале" (1791-1792) он впервые в истории русской журналистики ввел постоянный театрально-критический отдел. Суждения Карамзина о театре явились обобщением живой практики сцены. Оригинальные рецензии содержали отклики на спектакли театра Медокса (рубрика "Московский театр"), а переводные (из "Mercure de France" за 1790-1792 годы) освещали театральную жизнь столицы Франции (рубрика "Парижские спектакли"). Автором переводных статей был французский композитор и литератор Н.Э.Фрамери (Framery, 1745-1810), положивший в основу своей критики эмоциональный принцип оценки.

Театральные взгляды Карамзина органично связаны с его общеэстетической концепцией, которая нашла наиболее полное и законченное выражение в "Московском журнале", органе утверждавшегося сентиментализма. В оригинальных и переводных рецензиях на книги, статьях немецких философов и эстетиков, "Письмах русского путешественника" формулировались новые взгляды на литературу и искусство, порывающие с рационалистической традицией. Опровергался тезис о неизменности и вечности эстетического образца, а суждения разума признавались второстепенными при оценке художественных произведений.

Общая антиклассицистская установка, мысль об основополагающей роли чувства в восприятии прекрасного и выдвижение внутреннего чувства в качестве главного оценочного критерия художественности - эти положения стали исходными в театральной эстетике Карамзина. Его драматургическая теория складывалась из отрицания французской классической трагедии, апеллирующей прежде всего к разуму. Высоко ценил Карамзин произведения Шекспира, Шиллера и Лессинга, то есть

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

авторов, которые, по его мнению, владели искусством "потрясать сердца".

Чаще всего в переводных и оригинальных рецензиях обсуждалась "серьезная" комедия, которая привлекала внимание писателя-сентименталиста обращенностью к частной жизни, "среднему" человеку и его нравственному совершенствованию.

Игнорируя жанровые определения и жанровые каноны, Карамзин пытался сформулировать своего рода универсальную теорию драмы, исходное положение которой - "драма должна быть верным представлением общежития". Принцип жизненного правдоподобия предполагал психологическую достоверность, связанную с изображением человека "каков он есть", без "французских румян". Установка на "обыкновенное" в драматургии обусловливала требования бытовой и социальной конкретности, ориентацию на разговорную речь и максимальный отказ от условностей, принятых в трагедии классицизма. Необходимым условием сближения театра с жизнью являлась, по убеждению Карамзина, смена декламационной манеры эмоционально-экспрессивным стилем актерской игры.

Главным свойством драмы Карамзин считал насыщение ее действием. Если поэта-классициста интересовал анализ борьбы человеческих страстей, воплощаемых в коллизиях, которые исключали внешнюю динамику действия, то Карамзин считал действие непременным условием сценичности. Именно в действии, по его мнению, раскрывается драматический характер; одновременно логика характера определяет развитие действия. Положив в основу типологии драматических характеров представление о темпераменте, Карамзин вместе с тем настаивал на сложности и внутренней конфликтности характеров, приветствовал "смешанные" типы.

Карамзин-критик начал разрабатывать эстетические принципы новой драматургии, основанной на близости к реальной жизни и эмоционально-психологической достоверности сценических характеров. Опосредованное выражение эта теория драмы получила в его драматических переводах.

Л.С.Костоглодова

СВОЕОБРАЗИЕ ЖАНРА И КОМПОЗИЦИИ "МАЛЕНЬКИХ ТРАГЕДИЙ" ПУШКИНА

Хотя определение пьес, написанных Пушкиным в Болдине, как "ма-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

леньких трагедий" общепринято, вопрос о жанровой природе этих произведений вызывал и продолжает вызывать разногласия (работы Д. Благого, Г.Гуковского, И.Нусинова, С.Бонди, А.Гукасовой, Л.Устюжанина, С.Рассадина и др.). Г.Макогоненко нашел жанровое определение "маленькие трагедии", принадлежащее, как известно, Пушкину, "странным" и даже "лишенным содержания" (Макогоненко Г.П. Творчество А.С. Пушкина в 1830-е годы (1830-1833)М., ИХЛ, 1974, с.153) и предложил ограничиться для определения жанра этих пьес другим пушкинским термином - "драматические сцены". Чтобы аргументировать это положение, исследователь неправомерно, на наш взгляд, приуменьшает удельный вес трагического в содержании и образной структуре болдинских пьес. Попытаемся вновь рассмотреть этот вопрос на материале "Скупого рыцаря".

Если бы Пушкин хотел изобразить человека, который чаял лишь набить карманы и успешно этого достиг, здесь, действительно, не было бы темы для трагедии. Но судьба Барона - иная. Он стремился к счастью, которое сулила ему свобода, внутренняя независимость. Ему не нужны пышные чертоги и великолепные сады. Он "выше всех желаний", он "спокоен", и ему "довольно сего сознания". Ради этого сознания он решился на воздержания, на преступления, на муки совести. Он "выстрадал" свое богатство. И что же? Как показано последней сценой, все стремления Барона оказались тщетны. Барон умирает, осознав, что подвижничество не принесло ему желанной независимости, что он не смог уйти от мира страстей, возвыситься над ним. Он считал, что не подвластен "ничему", - эта иллюзия была теперь разбита.

Трагизм образа Барона раскрывается в двух главных оппозициях пьесы: Барон-Соломон и Барон-Альбер. Каждый из них сопоставлен с главным героем и противопоставлен ему. Соломон, как и Барон, ростовщик. Сопоставляет их Альбер, напоминая, что его отец "богат и сам как жид". Но с образом Соломона в трагедию входит струя комического. Он еще не появился на сцене, а описание его поведения уже вызывает улыбку: "Кряхтит да жмется". "Жмется да кряхтит". Комично и его предположение о возможной смерти Альбера, сопровождаемое словами "боже сохрани" - еще бы, ведь Альбер - его должник. Образ ростовщика служит фоном образу Барона, дает ключ к пониманию иной природы его отношения к золоту.

Снижение образа Барона (Г.Макогоненко: "Его страдания низмен-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ны, уродливы, потому что бесчеловечны и бездуховны". Цит. соч., с.213) неизбежно влечет за собой идеализацию Альбера, который оказывается "искренен и так непосредствен в своем горе и в своем унижении" (Цит. соч., с.207). Между тем, упрекавший своего отца в том, что тот "раб" денег, Альбер сам не в меньшей мере оказывается их рабом. И хотя он так же, как и Барон, ищет путь к независимости, к свободе, но идеал его иной. Завладев богатством, он не исключил бы желания и страсти, а заставил бы золото служить страстям.

Таким образом, суть определения "скупой рыцарь" ведет нас к разгадке не только личности Барона, но и героя менее крупного - его сына Альбера. Система параллелизма здесь основана на различном воплощении в них антитезы скупости и рыцарства. Как Гамлет обвинен Лаэртом в том преступлении, за которое Гамлет призван тенью отца отомстить, так Альбер обвиняет Барона в скупости и в измене рыцарству в то время, как сам, по сути, уже давно не рыцарь.

На небольшом пространстве своей маленькой трагедии Пушкин изобразил несколько несходных между собой скупцов и сказал о скупости больше, чем Мольер своим Гарпагоном, Шекспир - Шейлоком, Гоголь - Плюшкиным. Он показал ее многообразие и, по выражению Белинского, заставил нас "содрогнуться" от ее "трагического величия".

Е.Н.Модель

СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРА ПАРОДИЙНОГО ВОДЕВИЛЯ В ПИСЬМАХ А.К.ТОЛСТОГО 1830-х гг.

Бытовые корни пародийного театра Козьмы Пруткова находятся в той особой атмосфере "домашней" культуры, традиции которой обусловили появление этого образа. Его авторы прошли веселую "практику" шутовства и забав в свой допрутковский период. Ко времени создания пародийной маски Козьмы Пруткова А.К.Толстой имел уже пятнадцатилетний опыт балагурства на бумаге. Особенно интересен цикл его шуточных писем 1830-х гг., адресованных Н.В.Адлерберг у.

Это наброски сцен с каламбурными диалогами, куплетами, рисунками, представляющие собой языковую какафонию, невероятную смесь бытовых намеков, исторических имен, цитат, названий и мелодий. Особый тип пародий прутковского театра мы находим в этих письмах.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Многие особенности репертуара официальных театров попадают в поле пародийного зрения А.К.Толстого. 30-40-е годы - время расцвета водевиля на русской сцене. И почти все шуточные произведения написаны в виде водевильных вариаций; параллельно переписка дает как бы свою пародийную "версию" этого жанра. Проследим некоторые ее особенности на примере 4-го и 5-го писем, которые содержат полный проект одного водевиля.

Один и тот же сюжет, нарочито традиционная ситуация разрабатывается дважды, причем всякий раз по-разному. В первом случае - это краткий сценарий водевиля, в карикатурном наборе которого обыгрывается несколько известных атрибутов "Горя от ума" (имена, обрывки фраз).

Другая разработка, которая приводится следом, - это наполнение первоначальной водевильной схемы элементами посторонних жанров (оперы, балета, мелодрамы). При этом первый набросок остался здесь только как игра в "грибоедовскую комедию", которая присутствует целиком карикатурами нескольких сцен. Интермедии между актами - это зачатки каких-то самостоятельных водевильных сюжетов, в которых используются гоголевские мотивы: о них напоминают и фразы, и названия ("Невский проспект"), и пародийные наброски диалогов ("Театральный разъезд").

Гоголевский пласт "сделан" средствами "Военных афоризмов" Козьмы Пруткова: используется та же структура стиха с парной рифмой. Обе разработки содержат непременные для водевиля куплетные экспромты, сближающие их с традиционным представлением о жанре.

В пародийных сюжетах и приемах А.К.Толстого бросается в глаза пестрота, поразительная способность к переключениям, модификациям, намеренное пренебрежение к понятию жанровой закрепленности: один жанр свободно "впускает" элементы других. Система пародийного письма А.К.Толстого вырабатывает свои компоненты стиля и формы, основа которых - фрагментарность, смена и нанизывание эпизодов, обрывков пояснительного текста, частей "сценария", куплетов; произвольный их монтаж строит особую ткань пародийного жанра. Момент случайности, импровизации важен. Жесткая, фиксированная форма с ритмичным чередованием диалогов и куплетов необходима для стремительного движения водевильной интриги. Форма пародийного водевиля А.К.Толстого относительна и подвижна. Здесь интересно столкновение и соседство

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

двух вариаций одного и того же сюжета: адресат-зритель присутствует как бы при зарождении формы произведения, структура пародийного водевиля "лепится" у него на глазах. Сам процесс писания, его неожиданные повороты создают атмосферу веселой забавы, игры, которая приводит в движение всевозможные детали водевильной системы.

Жанр пародийного водевиля строится на скрещении традиционного и дерзкого нарушения традиции, достигаемого вкраплением и игрой известными темами, намеками, ироническим цитированием. Наброски предвосхищают Козьму Пруткова, его "Черепослов" и "Фантазию" - эту имитацию, полную иллюзию водевиля, доведенную до мистификации. "Фантазия" дает какой-то особый вариант жанра в прутковском театре; его лабораторию мы находим в шуточных письмах А.К.Толстого 1830-х годов, представляющих собой пародийный комментарий театральной системе, существующим жанровым формам.

Э.П.Хомич

МУЗЫКАЛЬНОСТЬ КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРИЕМ В ПЬЕСАХ А.Н.ОСТРОВСКОГО

Музыка - важнейший художественный элемент спектакля. Трудно представить сегодня спектакль по пьесе А.Н.Островского без музыкального фона. Причем музыкальность театра А.Н.Островского, как правило, связывают прежде всего с авторским введением в пьесы текстов, песен, романсов и т.п. Таким образом, в данном случае речь идет о музыкальном элементе в пьесах: музыка в буквальном смысле этого слова звучит. В этом случае музыка зачастую диктует "ритм" поведения действующих лиц. В сюжетных песнях, как в микроорганизме текста, содержится макроорганизм произведения в целом: предсказывают жизненные драмы пьес А.Н.Островского (Например, песня Кудряша - "Гроза", сцена вторая, явление первое, или романс Ларисы - "Бесприданница" - действие второе, явление третье). Здесь музыкальность заостряет социальное звучание пьес. Такая музыкальность театра Островского связана с его жанровой спецификой. Истоки театра - в народной комедии, фольклорной по своим истокам. Известно, что в фольклоре слово всегда соединялось с музыкой, пением, танцами. Умелое использование фольклорного материала Островским обеспечило музыкальность его пьес.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Термин "музыкальность" в отношении к театру Островского употребляется и в другом значении, когда исследователи отмечают песенно-лирические начала речи его героев. Музыкальная окрашенность, музыкальная доминанта - характерное свойство слова Островского. Музыкальная и стилистическая напряженность слова, сливаясь, усиливают метафоричность в его пьесах, создают особый поэтический контекст. Самой музыкальной пьесой в этом смысле является "Гроза". Музыкальность слова отчетливо звучит в монологах любимых героев драматурга - натурах поэтических, эмоциональных, даровитых и артистичных (Любим Торцов, Катерина Кабанова, Лариса Огудалова, Негина, Несчастливцев и др.). Речи таких героев характеризуются напевностью, повторами, речитативами, патетическим юмором. В соответствие с характером героя и жанром пьесы в таких монологах есть определенность интонации. Музыкальная тональность речи действующих лиц опять-таки имеет фольклорное происхождение: "почвенные" формы бытового поведения героев, их приближенность к национальной стихии, слиянность с природой. Таким образом, музыкальность способствует созданию яркого национального колорита (например, "москвитянинские" пьесы, "Снегурочка") или воссозданию жизненных примет ("Гроза", "Бесприданница" и др.).

В некоторых случаях представляется возможным говорить о музыкальном методе построения пьес Островского. В таких пьесах с музыкальностью как литературным приемом связано "мотивное" развитие сюжетного материала. Так, в "Грозе" основная музыкальная тема - тема грозы. Постепенное нарастание темы к кульминационному моменту решается звуковыми средствами. Гроза являет разные смыслы для персонажей, поэтому понимание между ними невозможно, но в кульминационный момент все смысловые оттенки раскрываются максимально, и в контрапункте пьесы приемом музыкальности подчеркивается метафоричность и символика образа грозы. О музыкальной структуре пьес Островского можно говорить не только на примере "Грозы", "Снегурочки", но и "Леса", "Бесприданницы" и такой сатирической комедии, как "Волки и овцы". Анализ этих пьес показывает синтетизм театра Островского.

Т.В.Соколова

О ЖАНРОВОЙ ПРИРОДЕ ПЬЕСЫ А.Н.ОСТРОВСКОГО "СНЕГУРОЧКА "

"Весенняя сказка" А.Н.Островского "Снегурочка" в основном

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

подчиняется жанровым канонам волшебной сказки, но проблематика пьесы обусловливает трагедийный характер ее эмоционального воз - действия.

В пьесе два конфликта. Первый выявляет нравственные идеалы патриархального мировосприятия и реализуется в столкновении двух стихий, соответствующих языческим представлениям славян о жизни, счастье, тепле, свете и противостоящим им омертвении, горе, холоде, тьме. Эти стихии персонифицированы в образах Ярилы, Мороза и в персонажах пьесы, сгруппированных по принципу принадлежности к одной из стихий. Развитие второго конфликта, который выявляется при анализе поступков каждого персонажа пьесы по функциям, определенным В.Я.Проппом для волшебной сказки, подвергает сомнению безусловность этических норм патриархального бытия, не обесценивая его поэтичности.

На основании определения В.Я.Проппа в пьесе выделяются герои двух ходов сказки: Мизгирь соглашается помочь устранить беду берендеев, отправляется на поиски Снегурочки, любовь которой является волшебным средством, вступает в борьбу с Лешим, посланцем Мороза; Снегурочка, осознав свою недостачу, берется ее ликвидировать, отправляется в поиски, выдерживает испытание дарителя и получает волшебное средство - венок Весны. Свадьба, входящая в круг действия героя сказки, в пьесе прервана вредительством Ярилы и гибелью героев.

Функции антагониста-вредителя выполняют Мороз (по отношению к берендеям) и Ярило (по отношению к Снегурочке). Частично функции антагониста Снегурочки перенесены на царя Берендея, его подданных, на Леля и Мизгиря: Берендей выполняет функцию выведывания, пытаясь узнать, кому отдано сердце Снегурочки; уговоры Леля и влияние берендеев на Снегурочку - попытки антагониста обманным путем овладеть жертвой (подвох); уговоры Мизгиря сменять любовь на жем - чужину - обманные уговоры Снегурочки.

Функции дарителя (снабдителя) выполняют Снегурочка, которая сообщает Мизгирю об опасности, грозящей ей со стороны Ярилы, приносит в дар свою любовь, и Весна, которая, предупредив дочь об опасности, передает ей волшебный венок (подготовка передачи волшебного средства и снабжение им героя).

Венок Весны, преобразивший героиню (трансфигурация героя) и устранивший ее недостачу, и Снегурочка, своим преображением вернувшая милость Ярилы берендеям и устранившая их недостачу, выполняют

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

в пьесе функции волшебного помощника.

Функции искомого персонажа выполняют Ярило, наказав Мороза, и Снегурочка (невеста героя сказки Мизгиря), уличив в обмане ложного героя Леля (обличение) и узнав в Мизгире своего возлюбленного (узнавание).

Функции отправителя выполняют Берендей и Снегурочка: царь отсылает Мизгиря и Леля в целях ликвидации недостачи на поиски любви Снегурочки; Снегурочка сама решается обрести дар любви.

Функции ложного героя выполняют Лель (он наряду с Мизгирем отправляется на поиски любви Снегурочки, но требования Снегурочки не выполняет (отрицательная реакция на требования дарителя) и Мизгирь (не выполнив просьбу Снегурочки беречь ее от солнечных лучей, он тоже отрицательно реагирует на просьбу дарителя).

Перераспределение функций персонажей сказки в пьесе и нарушение их последовательности обусловлены нравственной ценностью поступков действующих лиц и необычной для жанра сказки развитой системой психологических мотивировок. Таким образом, колебания элементов, которые Пропп считал допустимыми, связаны с литературной природой сказки Островского и подчинены решению авторской задачи, состоящей в том, чтобы показать несовместимость личностного начала с миром патриархальной идиллии.

А.И.Журавлева

ЛИРИЗМ КАК ЖАНРООБРАЗУЮЩИЙ ФАКТОР В ДРАМАТУРГИИ ОСТРОВСКОГО

В 1907 г. Блок отметил в качестве национальной особенности русской драмы в целом очень большое значение для нее лиризма. Но утверждение Блока, что русская драма "парализована лирикой", нуждается в хронологическом ограничении. В истории становления русской драмы лиризму принадлежит далеко не только разрушительная по отношению к родовой природе драмы роль, на определенных стадиях ее развития он выступает как очень мощная жанрообразующая сила. Лирическая стихия имела определяющее значение в создании "Горя от ума"; совершенно не исследована, но, несомненно; очень велика роль лиризма в драмутургии Пушкина и Гоголя. Нравоописательная комедия, развивавшаяся в русле традиций натуральной школы, отодвигает

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

лирическое начало, но очень скоро оно приобретает большую важность для Островского.

Нам уже приходилось писать об эпичности пьес москвитянинского периода. Подходя к этим пьесам с другой стороны, можно отметить в них и лиризм в форме острого столкновения личностного начала и эпического мира. На подавленном, "статичном" лиризме основана цельность комедии "Бедность не порок", а наружу он впервые выходит в "Грозе".

Благодаря торжеству лирической стихии в "Грозе" произошло превращение задуманной социально-бытовой драмы в трагедию. Лиризм "Грозы", столь специфичный по форме ("как будто не поэт, а целый народ создавал тут..." - Ап.Григорьев), возник на почве близости мира героя и авторского сознания (прощание с патриархальной утопией москвитянинского периода, выражение состояния народного сознания на историческом переломе).

Специфическая для Островского форма лиризма, связанная с народно-поэтическими корнями, найдет наиболее полное, философски развернутое выражение в "Снегурочке". "Снегурочка" занимает в творчестве Островского то же место, что "Демон" у Лермонтова, и это сопоставление становится правомерным в контексте общего сопоставления творчества Островского и Лермонтова. "Снегурочка" - поэтическая картина внутреннего мира Островского и мира его героев в субъективно-лирическом преломлении. Каждое из сопоставляемых произведений являет собой авторскую модель мира и в этом смысле - максимально лирично. Там и здесь - программный, эмблематический сплав условного и реального; проблемы столкновения личностного и надличностного, предустановленного; гибель любящей героини.

Традиционный общеевропейский мистериальный сюжет в "Демоне" решается в действии, почти авантюрном, сохраняющем всю напряженность фабульного интереса и неожиданности, что размывает мистериальное начало. У Островского мистериальность не исчезает, основа "Снегурочки" - не действие, а действо. Мистериальное действо есть каждый раз новая и новая реализация жизни и необходимое воплощение ее сущностных основ. Свободное волеизъявление Снегурочки и Мизгиря у Островского включено внутрь этого жизненного цикла, оно как бы предусмотрено им и есть один из трагических для индивидуального сознания, но законных с бытийной точки зрения моментов жизни. Трагедия героев не только не колеблет мир, но даже способствует нормальному течению жизни. Мир Островского может быть трагедиен, но

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

он не катастрофичен.

Островский берет традиционный, начиная с "Бедной Лизы", мотив, доведенный в "Демоне" до высшей точки романтического драматизма, и помещает его в более широкий контекст своего мистериального мира, не жертвуя при этом самим конфликтом, который претворяется в импульс жизненного действа. Мистериальный характер действия представляется существенной чертой поэтики значительной части драматургии Островского, что связывает ее с самыми древними истоками театра - обрядом.

Наряду со специфичной для Островского формой лиризма в его пьесах 70-—80-х гг. развивается и более обычная, "общелитературная". Лиризм этого типа становится у Островского одним из жанровых источников психологической драмы.

Деструктивные по отношению к драматическому действию функции лиризма не проявились в творчестве Островского.

К.Д.Орфани

У ИСТОКОВ ЛИРИЧЕСКОЙ КОМЕДИИ

В своем классическом виде лирическая комедия в русской драматургии сложилась в 90 - 900-е годы в творчестве А.П.Чехова. Его "Чайка" и "Вишневый сад" явились выдающимися образцами этого жанра, способствовали его утверждению в творческой практике мирового театра. В дальнейшем широкое развитие лирическая комедия получила в советской драматургии.

Однако теоретическое обоснование жанра лирической комедии до сих пор остается совершенно недостаточным. Нет четкого разграничения лирической комедии и комедии семейно-бытовой с одной стороны, социально-психологической драмы и лирической комедии - с другой.

Многое предстоит еще сделать и в историко-литературном плане. В частности, заслуживают внимательного изучения и поздние пьесы А.Н.Островского ("Светит, да не греет", "Дикарка") и драмы его современников, которые представляют переходный этап между социально-психологической драмой, утвердившейся в русской литературе 60-х годов и получившей широкое распространение в 70-80-е годы, и чеховской лирической комедией, сложившейся в 90-е годы.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Среди писателей, продолжавших традиции А.Н.Островского и вместе с тем во многом предвосхитивших чеховскую драматургию, выделяется И.А.Салов (1834 - 1902). Одни его пьесы (например, "Степь-матушка", 1875) близки к "Грозе" Островского, другие ("Степной богатырь", 1887) предшествуют "Вишневому саду" Чехова. При этом сходство проявляется не только в тематике, сюжетных ситуациях, характерах героев. Имеется много интересного в самой эстетической тональности, в специфике раскрытия образов и решении конфликтов.

Если Островский в "Грозе" и других своих социально-психологических драмах еще достаточно четко разграничивает образы и сюжетные линии, воплощаемые в строгом соответствии с традициями драмы, с теми, которые изображаются в откровенно комедийном плане, то Салов в "Степи-матушке" контрастно смешивает смешное и трогательное в характерах центральных героев, в истории их взаимоотношений, а иногда смешное явно превалирует над драматическим. А это уже шаг к лирической комедии, в которой автор сочувственно смеется над промахами своих героев и грустит вместе с ними над неудачами.

Сопоставление саловских и чеховских пьес позволяет выявить не только сходство, но и серьезные различия между ними, объяснить новаторство чеховской драматургии.

Салов не смог еще отойти от тех эффективных перипетий и развязок, которые придавали финалам его пьес мелодраматический характер. Чехов же смело отверг "полные развязки" и, следуя правде жизни, вынес за пределы сцены все то, что могло дать основание для создания мелодраматических ситуаций. Салов еще не мог отказаться от той сатирической манеры обрисовки отталкивающих персонажей, которая преувеличивала их пороки и тем самым лишала многогранности человеческой личности.

Юмористический характер изображения, лирическая "проникновенность", предельная приближенность к жизни - все это было достигнуто лишь в драматургии Чехова. Однако не следует забывать и о его непосредственных предшественниках, в том числе и о Салове, чьи произведения пользовались широкой популярностью среди демократических читателей и зрителей 80-90-х годов XIX века.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

С.В.Машин

ДВИЖЕНИЕ СЮЖЕТА В ДРАМЕ А.П.ЧЕХОВА "ТРИ СЕСТРЫ"

А.П.Чехов выступил новатором как в прозе, так и в драматургии. Если современники (в основной своей массе) не поняли новаторскую природу его творчества, то сам писатель отчетливо осознавал специфику своих поисков. В письме А.С.Суворину он сообщает, что работает над пьесой ("Чайкой"): "Пишу ее не без удовольствия, хотя страшно вру против условий сцены". Ему же он признавался: "Я напишу что-нибудь странное".

Пьеса "Три сестры" - тоже "странная" пьеса. Ее "странность" окажется понятнее, если мы будем учитывать своеобразное "двоение" сюжета пьесы на: I) внешний сюжет о житейской прозе будней, о том, "как люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки" (слова Треплева из пьесы "Чайка"); 2) внутренний сюжет, прозреваемый во внешнем, о том, как сад жизни героев пьесы оборачивается садом смерти.

Оба сюжета связаны темой предательства: измена мечте (уехать в Москву) оборачивается предательством жизни. Равновесие I-го акта - это одновременно и день именин Ирины и день поминок отца - нарушается в течение пьесы в пользу смерти. В I-м действии завязывается и тема измены, предательства. За реальным завтраком в доме Прозоровых прозревается сакральная трапеза. Страшным оказывается то, что уже не один предает всех, а совершается всеобщее предательство: предают Тузенбаха, изменяют себе, мечте.

Появление Наташи в доме Прозоровых на правах родственницы (ср. семантику имени: Наталья - лат. родная) означает утверждение нового порядка, своеобразного Нового завета, отменяющего старые святыни, в частности, - Москву. Не случайно во 2-ом действии Наташа входит со свечой. Горящая свеча - традиционный символ Нового завета. Маленькое пламя этой свечи в 3-м действии раздувается в пожар, угрожающий не только дому Прозоровых, - всему городу.

Утверждение Наташи в доме сопровождается исчезновением света для его обитателей (2-е и 3-е действия происходят в полутьме). Наташина свеча только подчеркивает окружающий героев мрак. Сама же Наташа активно вытесняет обитателей дома вниз, в пространство,

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

лишенное солнца.

Таким образом, мы видим, что традиционная сакральность (а именно с такой сакральностью связывается Чеховым Наташа, обожающая "Молитву девы") оборачивается у Чехова своей противоположностью.

Движение сюжета пьесы осуществляется в движении хронотопа. Измена героев желанному "там" (Москве-святыне: Прозоровы жили там на Старой Басманной улице, а басмы - это оклады икон) оборачивается предательством реального "здесь" (сада жизни). О важности мотива сада свидетельствует его устойчивость в пьесах Чехова. Предательство идеального пространства Москвы влечет за собой разрушение реального сада: "Велю прежде всего срубить эту еловую аллею, потом вот этот клен..." (слова Наташи). Разрушается пространство, но главное - разрушаются души героев. Их активность, жажда деятельности сменяется равнодушным "все равно".

Почему это происходит? Не потому ли, что герои словно прячутся от жизни за ширмами: газетой, скрипкой, социальной ролью, духовной неподвижностью. Отгораживание героев от реальной жизни, их непротивление обстоятельствам, окружающему злу выражается в пространственно-временном плане перемещением их "сверху" (из разомкнутого пространства) "вниз" (в замкнутые клеточки пространства). Из "веселого пространства солнца, весны, движения, верха, жизни герои вытесняются вниз к Чебутыкину, в осень, холод, неподвижность, смерть. Разомкнутость времени (прошлое - настоящее - будущее) сменяется забвением прошлого, утратой будущего, сосредоточенностью героев в замкнутом настоящем. Как кот в стихах Пушкина, цитируемых Машей, герои обречены на движение по кругу между полосами надежды: "Если бы знать, если бы знать!" и безнадежности: "Все равно! Все равно!"

А.С.Собенников

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СИМВОЛ КАК СПОСОБ ЭПИЗАЦИИ "НОВОЙ ДРАМЫ"

Тенденция к выходу за пределы литературности, стремление драматургов создать полную иллюзию жизни во всей ее безыскусственности, в её эпическом объективном самодвижении, желание осмыслить и выявить глубинные процессы живой, становящейся действительности определили эпический характер "новой драмы", масштабность ее обобщений.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Одним из способов эпизации стал художественный символ. Эпическая содержательность категории художественного символа наиболее ярко проявляется в суггестивности, в законе ассоциативных сцеплений, когда значения, поставленные рядом, рождают иной, дополнительный, новый оттенок, придают изображению подлинно эпическую объемность. "Мерцание" смыслов в символе, их богатство и неоднозначность воплощают реальную полноту бытия, его нерасчлененность в отличие от определенного, законченного "догматичного" значения метафоры и аллегории. Эпичность – качество имманентно присущее символу, так как, по утверждению С.Аверинцева, "сама структура символа направлена на то, чтобы дать через каждое частное явление целостный образ мира".

Вот почему эпическая широта захвата действительности выразилась в "новой драме" не только в передаче "реки жизни", но и в том, что в повседневном мире предмет, цвет, звук оказались соотнесенными с сущностным смыслом бытия героев, с психическим и эмоциональным строем читателя и зрителя. Любая деталь была как бы микромоделью большого и сложного мира, поэтическим аналогом целого бытия.

Ориентируясь на роман в постижении внутреннего мира человека, в создании иллюзии жизни и т.д., "новая драма" вынуждена была восполнять недостаток авторского, всеобъемлющего, "эпического" слова широким использованием символа.

В способности сообщать читателю и зрителю ряд смыслов, для раскрытия которых в иных условиях необходимо слово автора или слово героя, заключается повествовательная функция художественного символа в драме. Символ позволял драматургии включить эпически широкое содержание в строго ограниченные рамки драматической формы. Символы эпического звучания выводили частную драму и частную судьбу героев к общим закономерностям социального и космического бытия, придавая самой драме характер своеобразной параболы.

Символ расширял границы драматического повествования, придавая повествованию эпическую широту и полноту, и обобщал ведущие тенденции становящейся действительности.

М.Н.Дарвин

К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОЙ ПРИРОДЕ ЛИРИЧЕСКОГО ЦИКЛА

Вопрос о цикле как жанровом образовании неоднократно ста-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

вился исследователями. Между тем существо самой жанровой природы лирического цикла остается еще недостаточно изученным и обоснованным. В частности, вызывает сомнение не только обозначение промежуточности цикла как жанрового образования (нечто среднее "между тематической подборкой стихотворений и лирической бессюжетной поэмой"), но и вызванное им объяснение генезиса этого жанрового образования. Например, путем "разложения" жанра поэмы (В.А.Сапогов).

Настойчивое стремление выделить цикл в отдельный жанр (или жанровое образование) связано с попытками некоторых исследователей во что бы то ни стало придать лирическому циклу статус самостоятельного литературного произведения, что оказывается не всегда возможным. Дело в том, что целостность лирического цикла не тождественна по своей природе целостности отдельного литературного произведения. В литературном произведении "каждый составляющий его значимый элемент не просто теряет ряд свойств вне целого (как деталь конструкции), а вообще не может существовать в таком же качестве за его пределами" (М.М.Гиршман). В отличие от литературного произведения в лирическом цикле, как мы знаем, существование таких готовых целостных "деталей" (отдельных стихотворений) не только возможно, но даже необходимо. Лирический цикл, независимо от того, задумывается и пишется ли он сразу или складывается позднее, состоит как бы из отдельных и вполне самостоятельных произведений. Иначе говоря, целостность лирического цикла образуется не за счет ликвидации целостности отдельных произведений (в этом случае произошло бы превращение цикла в большую жанровую форму), а при условии ее сохранения.

Трудность в определении цикла заключается в том, что он не имеет постоянных устойчивых жанровых признаков, по крайней мере, с точки зрения известных нам "готовых" жанров. Достаточно сказать, что с понятием лирического цикла никакого определенного "жанрового" ожидания" у нас обычно не возникает. Поэтому, на наш взгляд, лирический цикл точнее считать не жанром и не жанровым образованием, а СВЕРХЖАНРОВЫМ ЕДИНСТВОМ или такой художественной системой, в которой составляющие его художественные элементы (отдельные произведения), сохраняя "структурную автономность" (по терминологии И.Моллера) могут давать различный и непредсказуемый с точки

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

зрения одного жанра художественный эффект. Лирический цикл в нашем восприятии возникает как смысловой контекст на границах отдельных составляющих его произведений. Поэтому жанрообразующие факторы цикла всегда "крупнее" жанрообразующих факторов отдельного произведения. На наш взгляд, лирический цикл тяготеет к большим жанровым формам и в принципе допускает возникновение различных жанровых начал, скажем, "поэмного", "романного" или "драматического", но, в конечном счете, "чистоты" какого-то одного жанра не достигает. Важнейшим жанрообразующим фактором цикла следует считать его субъектную организацию или принцип выведения лирического субъекта. Каждой исторически конкретной поэтической эпохе соответствует свой, с некоторой определенной жанровой ориентацией тип лирического цикла. В жанровой же системе литературы лирическому циклу, безусловно, принадлежит свое особое место.

Н.Н.Киселев

ХРОНОТОП И ЖАНРОВАЯ ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ ДРАМАТУРГИИ

В последнее время, после публикации работы М.М.Бахтина "Формы времени и хронотопа в романе", появились исследования, авторы которых пытаются доказать, что именно хронотоп определяет жанровое многообразие драматургии. Эта точка зрения последовательно проводится в книге В.Фролова "Судьбы жанров драматургии".

Конечно, в пределах одного жанра или его разновидностей можно найти какие-то общие, сходные, повторяющиеся моменты в структуре хронотопа, содержательные особенности того или иного жанра определенным образом реализуются, материально закрепляются в организации художественного времени-пространства. Но это не может служить достаточным основанием для вывода о том, что именно хронотоп лежит в основе жанровой дифференциации.

Очень часто произведениям разных жанров (например, героической драме, драме психологической, героической комедии) присуща сходная структура художественного времени-пространства, близкая не только по объему и длительности протекания времени, но и по характеру и принципам перемещения действия в пространстве ("Любовь Яровая" К.Тренева, "Мой друг" Н.Погодина, "Годы странствий" А.Арбузова). В то же время в пределах даже одной жанровой разновидности (например, психологическая драма) встречаются весьма значитель-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ные расхождения в структуре хронотопа. Сравним в этом плане пьесы В.Розова ("В день свадьбы", "С вечера до полудня") и А.Вампилова ("Прошлым летом в Чулимске") с их предельной концентрацией действия во времени и пространстве и, допустим, психологические драмы А.Арбузова ("Таня", "Годы странствий"), отличающиеся разомкнутостью художественного времени-пространства.

Следовательно, не хронотоп диктует разделение драматургии на жанры и жанровые разновидности. Чтобы уяснить роль и место хронотопа в искусстве, необходимо ответить на вопрос: являются ли пространственно временные отношения в реальном мире той силой, которая определяет характер и направление общественного развития, включая и эстетическое осознание этого развития. Очевидно, что реальное время-пространство приобретает свой конкретно-исторический смысл и эстетическую содержательность лишь в связи с определенными общественными отношениями, с социальными противоречиями данной эпохи.

Различные типы и формы хронотопа, при всей их устойчивости и традиционности, производные, вторичные признаки драматургических жанров. Как и все другие компоненты художественной структуры драматургических произведений, хронотоп определяется типом конфликта. Именно конфликт, отражающий конкретно-исторические противоречия действительности, воплощающий в себе авторскую концепцию мира и человека, сообщает определенный жанровый смысл и жанровую содержательность организации художественного времени и пространства.

А.Н.Богданов

ЗНАЧЕНИЕ СЦЕНИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПЬЕСЫ НА ОПРЕДЕЛЕНИЕ ЕЕ ЖАНРА ЛИТЕРАТУРОВЕДАМИ

Для драматических сочинений определение жанрового своеобразия пьесы имеет большее значение, чем для читателей эпоса или лирики. Зрители, идущие в театр, уже заранее настраиваются на восприятие произведения определенной эмоциональной тональности. Режиссеры и актеры используют определенные художественные приемы и средства, соответствующие жанровой природе пьесы. Именно в спектакле может быть воссоздана та лирическая атмосфера в отношениях

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

между героями пьесы, которая так необходима для лирической комедии. Без использования динамичного **темпоритма** не может быть оправдана путаница, столь важная для водевиля. Замедленный же ритм в постановке социально-психологической драмы позволит сосредоточиться на глубоком анализе душевного мира героев. От режиссерских мизансцен зависит в спектакле своеобразие развития конфликтов, вплоть до их разрешения в финальных развязках, столь важных для разграничения пьес близких жанров.

Истинная жанровая природа пьесы выявляется лишь при удачном ее сценическом воплощении. Только театральная практика смогла уточнить жанровую специфику многих произведений, которые назывались авторами просто пьесами или сценами. Именно трактовка Большим драматическим театром имени Горького "Варваров" как трагикомедии позволила раскрыть специфику горьковских сцен. После неудачных интерпретаций "Достигаева и других" как социально-психологической драмы или сатирической комедии Малый театр открыл истинный жанр последней горьковской пьесы как драматической хроники. Удачная постановка Московским театром драмы и комедии "Пугачева" С.Есенина способствовала реабилитации в литературоведении драматической поэмы, которая рассматривалась прежде всего как стихотворная пьеса для чтения.

Только в послевоенных постановках Художественного и Малого театров "Вишневый сад" прозвучал как лирическая комедия и был подведен итог давнему спору между автором и театрами, которые истолковывали последнюю чеховскую пьесу как драму. В удачных постановках последних лет была выявлена связь исторических драм А.С.Пушкина и А.К.Толстого с хрониками.

Однако не каждая, даже удачная сценическая интерпретация пьесы театра может верно раскрыть жанровую природу произведения и тем самым способствовать уточнению литературоведческих представлений о нем. Нередки случаи превращения сатирических комедий в социально-психологические драмы (постановка А.Эфросом "Женитьбы" Гоголя в Московском драмтеатре на Малой Бронной) или, напротив, трансформация бытовой мелодрамы Найденова "Дети Ванюшина" в комедию (спектакль, поставленный А.Гончаровым в Московском театре имени Маяковского). Многие классические дореволюционные и советские пьесы превращаются театрами в мюзиклы или эстрадно-цирковые представления.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

И все же достижения лучших театров в верном раскрытии жанровой специфики пьес должны находиться в поле зрения литературоведов, исследующих драматургию. К тому же эти удачи способствуют активизации деятельности писателей и театров в разработке новых жанров или возрождении жанров забытых.

Н.Н.Комлик

ПОДТЕКСТ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ОБРАЗНОЙ МЫСЛИ В ДРАМАТУРГИИ XX в.

Подтекст сегодня - пожалуй, одна из самых неразработанных проблем в литературоведении. Но сам термин "подтекст" широко употребим в исследовательских работах, посвященных анализу художественного своеобразия того или иного произведения, особенно драматического.

Термин "подтекст" возникает на рубеже двух веков: XIX-XX и четко связывается с драматургией. В этот период драма как род литературы претерпевает колоссальные изменения: происходит "сдвиг" в основах структуры драмы. Этот сдвиг начинается с двуплановости действия. Двуплановость в развитии действия влечет за собой кардинальные изменения в архитектонике драмы. Композиция, роль которой достаточно высоко ценилась мастерами традиционной драмы, начинает занимать важнейшее место в создании "не явной, но внутренне ощущаемой жизни человеческого духа" (К.С.Станиславский), которая скрыта за словами печатного текста. В основе этой композиции лежит "монтажный" принцип построения.

Кардинальные изменения в структуре драмы начала века, вызванные потребностями самого времени, привели к рождению такого понятия, как подтекст. Введенный впервые К.С.Станиславским, термин "подтекст" понимается исследователями по-разному. В применении его можно выделить в основном две тенденции. Рассматривая подтекст как художественный прием, одни ученые сводят его только к лирическим диалогам, паузам, умолчаниям, к незначительным деталям, к как бы между прочим сказанным словам. Другие - видят основу подтекста как художественного приема в особом свойстве разговорной речи, где "... в зависимости от ситуации, от намерений и цели говорящего, от его экспрессии предметные значения слов могут стать сред-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ством эмоционального смысла" (В.Виноградов).

На наш взгляд, понимание подтекста как художественного приема сужает проблему. Думается, истоки подтекста глубже. Они нами понимается не как художественный прием, а как принцип художественного мышления.

Основой образной мысли художника, её "первоэлементом" является сравнение. В нем происходит постижение одного предмета через другой: А как Б. Как верно считает П.Палиевский, "образное сравнение оперирует далекими предметами, намеренно берет их из самых разных областей". Значение сравнения возникает не прямо через слова, но из отражения одного предмета в другом .

В художественном произведении присутствуют сравнения высшего типа, когда одна картина сравнивается с другой: А как Б, Б как А. Но сам художественный образ значительно сложнее. Образ - это "богатая система взаимоотношений, предметы в нем освещают друг друга, как хорошо расставленные зеркала" (А.Палиевский).

Драма в силу своей специфики не обладает возможностью применять развернутое сравнение, ведь автор в ней максимально удален, предоставив героям "самовыражаться". Но авторская образная мысль, авторское мироощущение присутствуют в драме. Как это происходит? Если в эпическом произведении процесс сопоставления, перенесения (А как Б) развернут, то в драматическом - он как бы свертывается. Принцип перенесения (А как Б) осуществляется в монтажной композиции новой драмы.

Принцип монтажной композиции основывается на соединении, "стыковке" различных по содержанию (теме) или стилистической окраске" (Е.М.Пульхритудова) эпизодов, сцен, диалогов, ремарок драматического произведения. "Два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество" (С.Эйзенштейн).

Таким образом, драма на рубеже XIX-XX веков, в результате кардинальных изменений в её структуре, становится "цельным драматическим произведением, но больше пьесы" (Немирович-Данченко). Иными словами, она становится более художественной, т.е. яснее обозначается за словесным языком художественный образ. В этом видится нам секрет таинственного "подводного" течения, "подтекста", который так поразил критику и публику в России после первых представлений пьес А.П.Чехова и А.М.Горького.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Л.Ф.Неупокоева

ПЬЕСА Л.ЛЕОНОВА "ЛЕНУШКА". ФОЛЬКЛОРИЗМ И ПРОБЛЕМА ЖАНРА

Пьеса Л.Леонова "Ленушка" занимает особое место в советской драматургии, во многом это связано с её жанровой структурой: "Ленушка" - одна из немногих советских трагедий. Основой трагического конфликта пьесы является столкновение народных и антинародных сил, социализма и фашизма в условиях войны.

Особое место "Ленушка" занимает и в критике. Мнение почти всех исследователей, писавших о пьесе, сводится к тому, что она не удалась драматургу прежде всего в жанровом отношении. Автора "Ленушки" упрекают "в отсутствии чувства юмора", "в неестественной напряженности пьесы", в том, что она не состоялась как трагедия.

Одна из основных причин, определивших подобные суждения, видится в недооценке фольклорного начала пьесы, ее особых поэтических средств, восходящих к общим художественным принципам народного эпоса, народного театрального искусства.

Сложное единство серьезного и смешного, низкого и высокого, драматического и комического, присущее в целом эпическому театру Леонова, в "Ленушке" приобретает особые формы.

В сцене ходоков, "вводной и отправной" в пьесе, связь жанра пьесы со скоморошеским началом отчетливо проявляется в характерах Туркина и его спутниц. Комический эффект сцены строится во многом за счет особых выразительных возможностей сценического костюма, сценической детали, решенных Леоновым на уровне метафоры. Скоморошеское начало здесь проявляется как внешнее, существующее на фоне приоткрытого авторского отношения. Комическое усилено тем обстоятельством, что герои не осознают своего комизма. Таким образом рождаются особые условия слияния комического и трагического в структуре сцены, когда комическое привносит жизнеутверждающий свет и воздух гармонии в трагически сгущенную картину народного горя.

Ученые-фольклористы одним из важнейших принципов народного театра считают синтез комического и трагического в структуре характера. Во многом в соответствии с этим принципом строятся характеры таких героев, как Туркин, Похлебкин, Потапыч. Образ Потапыча,

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

по своему поэтическому обобщению выходящий за пределы "Ленушки", вобрал многие раздумья Леонова о трагическом герое. Потапыч, представляющий в пьесе глубоко народный, национальный тип и характер, - не исключительная личность, не герой-одиночка. В "Ленушке" понятия обыкновенный человек и трагический герой слиты.

Драматургической основой образа Потапыча можно считать два события: вступление в партизанский отряд и гибель. Оба события решены драматургом в такой художественной системе, когда сливаются воедино высокое и низкое, комическое и трагическое.

Ю.В.Бабичева

PARODIA SACRA МИХАИЛА БУЛГАКОВА "АДАМ И ЕВА"

В наследии М.А.Булгакова-драматурга есть пьеса с названием, настраивающим на масштабную и вечную тему: "Адам и Ева". Она не печаталась и не видела сцены. Рукопись ее вместе с двумя машинописными копиями хранится в отделе рукописей Государственной библиотеки им.В.И.Ленина. Ее нельзя считать высоким достижением драматургического таланта Булгакова, но она дает ценный материал для уточнения сложной идейной позиции этого писателя в начале 30-х годов. Вместе с другими пьесами того же автора она помогает уточнить картину жанровых исканий в процессе становления молодой советской драматургии.

Исследователи творчества Булгакова определяют жанровую сущность этого произведения как "лирико-бытовую комедию" (В.Сахновский-Панкеев); "остро сатирическую комедию" (В.Смирнова); "драматическую фантазию" (Е.Шереметьева). Мы полагаем, что для ее сложной проблематики автор нашел форму необычную, не канонизированную наукой о литературе текущего века, хотя и знакомую истории искусства.

Это новый вариант давней библейской притчи о человеке, изгнанном из рая, чтобы создать на земле свой собственный, - соотнесенный с остро актуальной в 30-е годы проблемой "организации человечества", решаемой в момент политического кризиса - угрозы новой мировой войны.

Содержание пьесы реально-фантастично: действие ее происходит в предполагаемом недалеком будущем, в экстремальных условиях, когда внезапная газовая атака фашистов разом уничтожает население Ле-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

нинграда и в живых остается лишь небольшая кучка людей, спасенная человеческим гением – изобретенным академиком Ефросимовым чудодейственным лучом. Существенную роль в системе художественных образов пьесы играет найденная одним из героев на пожарище полуобгорелая книга (Библия), из которой ее новый невежественный и любознательный владелец зачитывает строки давних легенд и притч (о сотворении человека, об изгнании его из рая, о всемирном потопе и спасении кучки людей), примеряя их к своей действительности.

Древние библейские притчи интерпретированы здесь в комедийном плане: травестированы, порою даже пародированы. По жанровой природе эта пьеса ближе всего к давно забытой форме parodia sacra (священной пародии), богато представленной в истории средневекового искусства, но полностью утраченной впоследствии. Можно даже сказать, что "Адам и Ева" – дважды parodia sacra :в прямом и в переносном смысле. Во-первых, потому, что, как и положено древнему жанру, комически переосмысливает эпизоды "вечной" легенды о Творце и Змее, об Адаме и Еве. Но еще больше потому, что комедийной коррективе драматург подвергает здесь некоторые святыни собственной жизненной концепции, к тому времени уже отраженной в высоком и прямом плане в ряде его произведений. Это прежде всего трагический конфликт творческой личности с узаконенной силой в двух ее основных коллизиях: I) человек науки, "дитя солнца", смятый неким мировым экспериментом глобального социального переворота, и 2) художник, вынужденный подчинить свободный талант жесткому регламенту внешних обстоятельств.

Существование в наследии Булгакова пьесы-притчи "Адам и Ева" снимает с повестки дня навязчивый тезис о его якобы "абстрактном" или "расплывчатом" гуманизме и обнажает закономерности движения ищущей мысли художника к окончательному приятию идей и свершений революции, правды строителей нового мира. Содержание пьесы, во многом пересекаясь с развивающимся содержанием главного романа Булгакова "Мастер и Маргарита", позволяет уточнить в последнем некоторые существенные оттенки авторской позиции.

В.Е.Головчинер

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЭПИЧЕСКОГО В РАННЕЙ СОВЕТСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Для понимания жанрового своеобразия ранней советской драма -

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

тургии, как ни для какого другого периода, важно понимание эпохи, ставшей предметом изображения и предопределившей особый подход к ней, способы изображения. По масштабу и значимости произведенных перемен Октябрьскую революцию в истории общества можно сопоставить с переходом от родовых отношений к государственной организации. Та давняя историческая коллизия повернула развитие искусства от фольклорных форм к литературе, породила особое эпопейное миросозерцание - "мышление о бытии в самом крупном плане, по самому большому счету и через самые коренные ценности" (Гачев Г.Содержательность художественных форм. М., Просвещение, 1968, с.82). И в литературе первых лет Октября мы наблюдаем явления, во многом аналогичные: усиление эпического начала (сосредоточенность на главном конфликте эпохи, на выяснении роли и судеб народа), в соответствии с этим происходит переориентация в сфере художественных традиций - почти отказавшись от огромного потенциала художественных средств изображения индивидуальной человеческой личности, накопленного предшествующим веком, раннее советское искусство как бы заново открывало для себя продуктивность форм народно-поэтического мышления.

С наибольшей силой это проявилось в первой советской пьесе "Мистерия-Буфф" В.Маяковского. Думается, перечислением отдельных черт, связывающих с народным площадным театром, ее жанровой специфики не объяснить - речь должна идти об особой системе художественного мышления, определяющим началом которой является эпичность. В отличие от классической драмы XIX в., дифференцирующей исторический процесс, устремленной к конкретным человеческим судьбам, "Мистерия-Буфф" показала борьбу классов, самый ход истории - "дорогу революции". Эпическое укрупнение, обобщение - интеграция достигаются Маяковским во многом благодаря введению библейских легенд.

Собирающие, концентрирующие содержание моменты становятся определяющими и для такого традиционного жанра, как социально-бытовая драма. Так, в образной структуре пьесы А.Серафимовича "Марьяна" легко просматривается аналогия с "Грозой" А.Островского и через нее угадывается еще более важный источник-лирические, семейно-бытовые песни, сказки народов, запечатлевшие отношения в семье. И здесь введение в пьесу мотивов, отшлифованных в народном сознании

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

до знаков определенных понятий, создает мощное силовое поле обобщения.

И в том и в другом случае имеет место травестирование, переосмысление известного материала в соответствии с исторически изменившимся содержанием жизни - установка на активизацию воспринимающего сознания. На принципиальную важность этого момента для эстетической природы драматического действия рассматриваемых пьес указывает и возрастание роли сцен споров, столкновения идейных противников, выяснения политической программы, стратегии и тактики разных партий. В "Марьяне" такие сцены составляют почти половину текста; от их исхода зависит, на чьей стороне будут односельчане героини и она сама. Драматическое действие протекает в сфере "чистого сознания" (показан процесс политического самоопределения народа) и обращено непосредственно к сознанию зрителя. В связи с этим представляется неправомерным упрек ранним советским пьесам в схематизме, отвлеченности и т.п. Агитационно-плакатный способ обобщения, генетически восходящий к абсолютизации и поляризации фольклорного метода, позволял с такой ясностью, наглядностью выявлять закономерности общественного бытия, какого не знала реалистическая драма XIX-XX веков.

Таким образом, появившиеся на гребне Октября драматические произведения захватила мощная стихия эпического, она продиктовала активное обращение к формам народно-поэтического мышления, привела к созданию новых, непривычных для культуры XIX века жанровых форм, существенно преобразовала облик традиционных жанров.

О.А.Дашевская

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА - ВРЕМЕНИ В "МИСТЕРИИ-БУФФ" В.МАЯКОВСКОГО

Художественное пространство и время нас интересует в их сущностной взаимосвязи (пространство-время по М.Бахтину). По отношению к драме художественное пространство-время есть пространственно-временная организация драматического действия.

"Мистерия-буфф" явилась провозвестницей нового искусства, этим объясняется многолетнее внимание к ней исследователей (А.Февральский, Б.Милявский, Ю.Смирнов-Несвицкий). Поставленный впервые вопрос

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

о поэтике пространства-времени поможет понять многие черты новаторства драматургической системы Маяковского.

Новое восприятие реальных пространства и времени выразилось в целом ряде произведений периода гражданской войны и начала 20-х годов в переосмыслении пространства-времени как основных координат действия ("I50 000 000" Маяковского, "Двенадцать" Блока, "Легенда о Коммунаре" Козлова и др.). Действие "Мистерии-буфф" отличается космическим размахом. Художественное пространство пьесы - вся Вселенная, художественное время - путь человечества к коммунизму.

В основе художественного времени лежат исторические события, сюжет исчерпывается основными вехами истории нашего общества. Но в пьесе, написанной в I9I8 году, история (путь "нечистых" в "коммунистическое будущее") не могла быть передана иначе, как условно, как логика исторических событий, идея революционного преобразования.

Художественное время "Мистерии-буфф" условно не только по своему характеру, но и по внутренней организации. Течение времени осуществляется как некое механическое движение. В пьесе нет ни календарного времени, ни бытового, ни биографического, ни биологического. Временные отношения проявляют себя в смене ситуаций, последовательности эпизодов, событий.

Измеряется время по-крупному: прошлое-настоящее-будущее. Но последние не перерастают органично одно в другое; в литературе этого периода прошлое, настоящее, будущее рассматривались как противостояние (чтобы достичь будущее, надо отбросить прошлое). Такое понимание связи времен отразилось в организации художественного времени: оно развивается прерывно, дробно, между действиями - разрыв во времени.

Характер и особенности художественного времени требуют адекватного пространства. Оно условно, фантастично. Перемещения героев в нем осуществляются легко и быстро. В целом оно представляет собой траекторию "пространственных перемещений героев" (термин Неклюдова). Она необычна: герои движутся снизу вверх ("Дорога одна сквозь тучи - вперед").

Художественное пространство-время пьесы отличается необычной спаянностью. Их связь функциональна: смена времени означает смену пространства и наоборот. Эта черта народного театра переосмысливается поэтом. Движение героев в пространстве (путешествие "не

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

чистых" в ад, рай, землю обетованную) есть одновременно путь по шкале времени: из прошлого - через настоящее - в будущее, которое реально материализовано в последнем действии.

Временная отдаленность будущего выражена в огромном пространстве, которое необходимо преодолеть героям, то есть время вынесено в пространство и измеряется им. Преодолевая пространственные препятствия, герои сами реально творят будущее.

"Мистерия-буфф" Маяковского явилась переломной вехой в развитии драматургии; в ней наиболее полно выражены особенности пространственно-временной организации драматургии периода гражданской войны и начала 20-х годов, получившей название агитационно-массового театра.

С.А.Комаров

"БАНЯ" В.МАЯКОВСКОГО И "ГОЛЫЙ КОРОЛЬ" Е.ШВАРЦА

(О природе драматического начала в сатирической комедии конца 20 - середины 30-х гг.)

В советском литературоведении "Баню" и "Голого короля", связь которых прослеживается в самой структуре драматического действия, определяют то как драму, то как сатирическую комедию.

Наличие в этих пьесах специфического объекта - комически-безобразного в его историческом сегодня и в исторической перспективе, идеи художественно доказательного разоблачения его, организующей структуру произведения, охрана внутренней статичности объекта и как следствие относительная открытость финала доказывают принадлежность "Бани" и "Голого короля" к жанру сатирической комедии.

Усиление драматического начала в исторической комедии можно объяснить только изнутри состояния жанровой системы данного периода. Состояние ее характеризуется актуализацией романа и романа-эпопеи, философской поэмы и нравственно-психологической повести, жанров драматического рода, усилением учительной тенденции, аналитичностью романтической поэзии.

Закономерно, что для художественного мышления этого времени характерен взгляд сверху на объект, концептуальность всей структуры художественного здания, философичность, выраженность субстанцио-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

нальных народных ценностей, укрупнение героев и испытание детерминированности судеб всех персонажей, понимание объективного появления и диалектики действия противоположных тенденций на одной исторической почве.

В.Маяковский уловил эти новые качества художественного мышления времени и материализовал их в структуре "Бани".

Тем самым он четко определил новые параметры структуры советской комедии конца 20 - середины 30-х годов: противостояние двух лагерей; организация их на различных идейных и художественно-условных основаниях; необходимость специфического барьера между ними, предохраняющего их от драматического столкновения, замыкающего их на себе, тем самым сопоставляющего их; средства, гарантирующие объективно оптимистический исход в финале или в художественно рисуемой перспективе, то есть средства, выражающие народно-историческую оценку события.

Начинающий драматург Е.Шварц эти искомые параметры сатирической комедии обрел, обратясь к сказке. Ведь сказка как жанр характеризуется четкой полярностью сил, принципиальной разностью жизненных позиций героев, схематичностью характеров, статизирующей их, условностью хронотопа, сюжетной борьбой за субстанциональные народные ценности и оптимистическим исходом этой борьбы.

"Стшбка (коллизия) противоположно направленных друг против друга идей, которые проявляются как страсть, как пафос" (В.Г.Белинский) и носителями которых оказываются каждый из лагерей в сатирической комедии, создала принципиальную основу проявления драматического начала в структуре жанра.

Сопоставленность, художественная замкнутость лагерей и разрешение их противостояния в условной исторической перспективе усилили это драматическое начало.

Т.Н.Малярова

ТИПЫ УСЛОВНОГО ОБРАЗА В ПРОЗЕ И ДРАМАТУРГИИ М.А.БУЛГАКОВА
(На материале сравнительного анализа повести "Жизнь господина де Мольера" и пьесы "Кабала святош")

Изучение условного образа в литературоведении последних лет

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

идет по линии прозы (В.Дмитриев,Д.Лихачев,Ю.Манн) и линии драматургии (В.Фролов,А.Волков,Ю.Борев). В связи с этим сопоставительный анализ условного образа в прозе и драматургии М.Булгакова актуален.

Путь М.Булгакова от прозы к драматургии ("Белая гвардия", "Дни Турбиных") и обратный,от драматургии к прозе ("Кабала святош"-"Жизнь господина де Мольера"),говорит о параллелизме его творческих поисков. При идентичности сюжетов,единстве замысла прозаические произведения и их драматические аналоги совершенно самостоятельны и в изображении события,и в системе художественных средств.

"Кабала святош" включает один из эпизодов повести "Жизнь господина де Мольера" - изображение последних дней жизни французского драматурга,его столкновение с государственной властью. Если предмет изображения повести-процесс творчества Мольера,то в пьесе внимание Булгакова приковано к судьбе театральных постановок мольеровских пьес. Драматург воссоздает атмосферу мольеровского театра. Условность повести - сам способ повествования,образ рассказчика,воссоздание гротескных народных форм мольеровского театра. Один из важнейших условных образов повести-автор-повествователь, вторгающийся в события,беседующий с акушеркой,комментирующий и творческую судьбу Мольера,и историю его театральных постановок. Рассказчик - наш современник,человек,влюбленный в творчество Мольера.

В пьесе условно место действия. Мы следим за ходом пьесы из глубины сцены,откуда видны и уборные актеров,и сцена,и зрительный зал за нею. То есть зрительный зал булгаковской пьесы,как в зеркало,смотрится в зрительный зал мольеровской пьесы. Этот взгляд изнутри,изображение необычности перевернутого мира глубоко условны. Зритель булгаковской пьесы следит за происходящим на сцене и за происходящим за кулисами. Потому каждый персонаж булгаковской пьесы показан в двух проекциях:как участник спектакля и как человек,исполняющий роль в этом спектакле. Эти две ипостаси каждого персонажа мастерски соединены драматургом в пределах одного характера,это соединение парадоксально и ус ловно.

Сквозным образом повести является образ итальянского народ-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ного театра, сатирических фарсов, стихия которых была воспринята Мольером. Этот образ показан Булгаковым как гротескный народный карнавал. Злободневность творчества Мольера, сатирическая меткость его пьес, умение слушать свое время, отмечает писатель, связаны с этим гротеском.

В "Кабале святош", которая является формой "пьесы в пьесе", наряду с судьбой Мольера представлена творческая судьба пьесы "Тартюф" как политического памфлета, сражающегося с религиозным ханжеством. Сатирические гротескные маски-образы Людовика, Одноглазого, Варфоломея, противопоставленные у Булгакова Справедливому Сапожнику, нарисованы схематично, обобщенно. Здесь драматург развенчивает саму идею монархической власти.

Так, сопоставляя варианты одного произведения Булгакова, можно увидеть различие условных образов, связанных с преломлением специфики прозы и драматургии. Эта специфика заключается в следующем:
а) условность образа автора-повествователя в повести - отстраненность изображения действия в пьесе;
б) показ стихии народного площадного театра как основы мольеровской драматургии в повести - сатирическая гротескность образов драмы;
в) наличие двух временных рядов в повести: мольеровского и сегодняшнего, - форма "пьесы в пьесе" в "Кабале святош".

Эти свойства условного образа, по-разному проявляясь в произведениях Булгакова о Мольере, соединяются в романе "Мастер и Маргарита", где можно наблюдать разнообразие всех типов булгаковского условного образа.

Т.С.Фролова

О ЖАНРОВОМ СВОЕОБРАЗИИ ПЬЕСЫ М.А.БУЛГАКОВА "БЕГ"

Жанровое своеобразие "Бега" - проявление и выражение своеобразия гуманистической концепции человека в творчестве Булгакова второй половины 20-х годов. В этом произведении синтезированы находки писателя, идейные и художественные открытия первого десятилетия.

"Бег" отразил стремление Булгакова приобщиться к эпосу революции, отразить состояние народного сознания. Это стремление про-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

является не только и не столько в использовании аллегорических, народно-поэтических, религиозно-мифологических образов, сколько в самой эпической основе "Бега", в осмыслении народной культуры, в народном понимании бытия. Именно народность пьесы и прежде всего она позволяет говорить о типологической общности этого произведения с трагедиями Эсхила и комедиями Аристофана.

В "Беге" полно и оригинально воплотилось гуманистическое содержание эпохи, противоречивость общественного сознания, пафос преобразования человека. Драматург стремился к адекватному отражению революционной метаморфозы, к воплощению идеи развития, становления, синтеза, к крайнему обобщению, подведению итогов. В пьесе все подчинено задаче "собирания", "интегрирования" человека.

Не случайно организующим началом образной структуры "Бега" является гротеск, соединяющий в глубоко содержательном синтезе комическое, сатирическое с драматическим, мелодраматическим, трагическим, реальное с фантастическим, символическим, безобразное и ужасное с возвышенным, лирическое с эпическим. Гротесковая природа возникающей жанровой целостности реализует себя на всех уровнях художественной структуры "Бега", в драматическом действии, характерах, конфликте. Форма снов завершает гротесковый макрообраз.

"Бег" органично вписывается в литературный процесс 20-х годов, выражает общие закономерности жанрового становления советской литературы этого периода. В то же время он обращен к вековым традициям мирового искусства, к национальной литературной традиции. По характеру воплощенной в пьесе гуманистической концепции человека Булгаков близок к Гоголю, чьи идеи и художественные находки он творчески, новаторски развивает.

С.М.Козлова

ДРАМАТИЗМ СОВРЕМЕННОЙ ДРАМЫ, ИЛИ НЕКОТОРЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ЕЕ РАЗВИТИЯ

Драматизм как единство драматической концепции бытия человека и драматургической напряженности действия, воплощающей противоречивость этого бытия средствами конфликта, интриги, характера, определяет родовую и жанровую сущность драмы, ее историческое движение.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Драматизм духовного "выпрямления" личности, самопознания и самосознания индивидуальности в ее внутреннем богатстве и неповторимости стал предметом целого направления в развитии драматургии 60-х годов. К началу 70-х психологическая драма достигает в творчестве Арбузова, Володина, Вампилова художественного совершенства и в то же время некоторой завершенности драматической идеи. В "Утиной охоте" Вампилов дал право на духовную жизнь, возрождение и "самому обыкновенному человеку", антигерою. А уже следующая его пьеса "Прошлым летом в Чулимске" (1972) открывает новый ракурс темы, ставит вопрос о цене "прозрения человека, выявляет диалектическую сложность позиции активного действия, драматизм отношения человека и общества. Отчетливо обнаруживая тенденцию к философскому осмыслению психологии личности, пьеса Вампилова, будучи последней в творческой биографии драматурга, в то же время знаменовала новый этап в развитии современной драмы. Ряд пьес ("Выбор" 1971, "Валентин и Валентина" 1971, "Птицы нашей молодости" 1972 и др.) обращается к драматизму поиска истины, решения проблемы смысла жизни, любви и т.п. Пьесы этого периода тяготеют к эпической, "неаристотелевской" системе действия, отличаются рационалистической выстроенностью сюжета, повышенной ролью автора. Правда, в отличие от пьесы Вампилова, истина автору заранее известна. "Читатель получает четкое представление о философско-гуманистической концепции драматурга, последовательно утверждающего активность жизненной позиции как одно из непреложных условий реализации творческого потенциала личности" (Е.А.Никулина).

Особое место в литературном процессе 70-х годов заняла так называемая "производственная" пьеса, обратившаяся к художественному исследованию социального бытия человека и нередко категорически утверждавшая необходимость волевого, активного действия сильной и цельной личности как способ решения социальных проблем. В столкновении различных драматургических решений, в борьбе "Чешковых и Античешковых" вызревала новая драматическая концепция, заявившая себя еще в пьесе "Прошлым летом в Чулимске". В 1979-1980 гг. появляется целый ряд пьес ("Мы, нижеподписавшиеся," "Тридцатый председатель", "Спешите делать добро", "Районные сцены" (по 206-й), "Бессмертный кощей", "Синие кони на красной траве", "Молва" и др.),

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

в которых раскрывается не драматизм утверждения уже известной идеи, принципа, а драматизм самого познания нравственной истины, которая в новых пьесах утрачивает ортодоксально-однозначный характер, выявляя сложную, глубинную сущность, требующую для своего открытия "гибкости ума, а не гибкости поясницы". Исследуя драматизм диалектического противоречия добра и зла, закона и явления, истины и ортодоксии, советские драматурги при этом вовсе не утверждают релятивизма нравственных категорий. Относительность этических оценок оказывается обусловленной прагматической узостью, невежеством человека. Против этой, по словам К.Маркса, "демонической силы, которая послужит причиной еще многих трагедий", и направлен драматический пафос названных пьес.

Новая для современной драмы коллизия определила некоторые жанрово-стилевые особенности пьесы этого направления. В отличие от рациональной заданности характеров, действия в публицистической или философско-психологической драме последнего десятилетия - здесь пластическая разработанность характеров и обстоятельств. Автор скрыт. Конфликт как система акций и реакций заметно ослаблен, протекает как парадоксальное развитие характеров и действия. В отличие от "закрытого" финала социальной драмы, конфликт которой построен как борьба целей, "ошибка" характеров и идей и разрешается победой одной из сторон, в отличие от "открытого" финала психологической драмы, обусловленного идеей открытых возможностей личности, ее незавершенности в пределах данной коллизии, действие новой драмы имеет кольцевую композицию: развязка, как правило, точно повторяет завязку. В то же время "кольцо" драматического противоречия не замкнуто строго. В каждой из пьес своеобразно акцентирован "выход" как возможность "прозрения", которая представляется герою, первоначально вполне "готовому" по своему социально-нравственному опыту, так что художественная концепция драмы "познания" обретает оптимистическую тональность.

А.С.Афанасьева

ОСОБЕННОСТИ РЕМАРКИ В КИНОСЦЕНАРИЯХ А.ВОЛОДИНА 60-х годов

Из нескольких возможных аспектов изучения современного ли-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

тературного киносценария художественного фильма нам представляется интересным и важным анализ текста киносценария с литературоведческих позиций с целью выявления динамики характерных черт этой только еще складывающейся литературной формы.

Некоторые из них проявляются в той части сценарного текста, которую по аналогии с произведениями театральной драматургии называют ремаркой, имея в виду описательную часть текста.

Одним из традиционных требований, предъявляемых к ремарке с первых лет публикации литературных сценариев, является требование визуальной определенности, т.е. такого описания, которое может быть непосредственно (неопосредованно) воплощено в адекватных слову пластических формах на экране.

Отступления от этого принципа можно обнаружить в сценариях А.Г.Ржешевского, А.Довженко, В.Вишневского. Они вызваны стремлением сценариста при всей вариантности пластического воплощения слова на экране сохранить максимально свою авторскую интонацию в будущем фильме, создать такую эмоциональную атмосферу, которая бы однозначно воздействовала на читателя.

Продолжение этой традиции "нарушений" одного из коренных принципов кинодраматургии в творчестве А.М.Володина связано с тенденцией искусства 60-х годов к усилению субъективного авторского начала.

В сценариях "Старшая сестра", "Похождения зубного врача", "Происшествие, которого никто не заметил" эта тенденция реализуется не только в свойственной театральной драме активизации авторского сознания, определяющего развитие сюжета, но и в появлении целого ряда отклонений от принципа визуальной определенности, на что обратила внимание Л.И.Белова в "Очерках истории советской кинодраматургии".

Если в произведениях А.Ржешевского, А.Довженко, В.Вишневского отступления от принципа визуальной определенности носили преимущественно эмоционально-лирический характер, то А.Володин подчиняет их задаче углубленного психологического анализа характеров.

Описывая обстановку, в которой действуют его герои, Володин зачастую не разрабатывает зрительный ряд, а прибегает к авторской характеристике ощущения от этой обстановки (таковы, на-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

пример, описание театра в "Старшей сестре", ленинградской улицы в "Происшествии, которого никто не заметил").

Как правило, авторская характеристика состояния, настроения героя, заменяющая зримый образ, связана с ключевыми моментами мироощущения самого автора (стремление к преодолению одиночества, внезапное обнаружение незаурядности в обычном, любовь к театру). Этим, на наш взгляд, объясняется появление такой формы нарушения принципа визуальной определенности, как повествование от первого лица (описание состояния Насти после сказочного превращения в красавицу, автор-герой в "Похождениях зубного врача").

Основой сюжета многих сценариев А.Володина становится разрушение привычного, монотонного бытия, преодоление инерции, мешающей проявиться лучшим и главным свойствам его героев. С этим связана такая форма отступления от принципа визуальной определенности, как описание действия в его многократной повторяемости. А.Володин прибегает не к традиционному конкретно-процессуальному типу употребления глаголов, а к тому типу, который в лингвистике называется неограниченно-кратным. Это дает автору возможность передать ситуацию повторяющегося действия, своей монотонностью заглушающего истинную сущность героя. Поиск зримого эквивалента в этом случае остается на долю режиссера.

Отступления от принципа визуальной определенности в сценариях А.Володина можно, очевидно, расценивать как одно из проявлений развития киносценария как литературной формы. Требование "зримости" предъявляемое к киносценарию, не может быть ограничено принципом визуальной определенности в силу развития возможностей киноискусства и киносценария, как литературной формы, отражающей эти возможности.

Н.В.Теперина

МОТИВ ПРОЗРЕНИЯ В СТРУКТУРЕ ДЕЙСТВИЯ ПЬЕСЫ А.АРБУЗОВА "ЖЕСТОКИЕ ИГРЫ "

Исследование мотива прозрения как единицы сюжета в тематическом и композиционном аспектах, его места и роли в структуре драматического действия дает возможность изучения специфики по-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

следнего. Различные варианты "прозрения" в современной драматургии представлены типологически сходными сюжетами. В зависимости от аспекта темы и эстетических принципов художника момент "прозрения" относится к разным точкам сюжета: к завязке, кульминации или развязке.

Разные аспекты истории "прозрения" запечатлены в драматургии А.Арбузова. Главная мысль его творчества - это мысль о трудном пути к духовным завоеваниям. В "Тане" писателя интересовали не только причины заблуждения героини, но и возможность их преодоления. Этим объясняется наличие нескольких кульминационных точек в сюжете, последовательность в ходе событий, длительные временные промежутки между актами, довольно определенный финал. В "Годах странствий", где прежде всего исследуются ошибки героя (их осознание происходит лишь к концу действия), также можно указать на несколько кульминаций, на последовательность в событиях и на закрытый финал. В "Иркутской истории" рассматривается ряд ошибок, ряд прозрений и действия уже возродившихся героев. Именно переоценка героями прошлого порождает ретроспективное изложение событий, резкие временные сдвиги, открытый финал.

В "Жестоких играх" самый мрачный вариант "прозрения". Действуют, как обычно у Арбузова, несколько молодых героев, но уже многое переживших. Главный момент "озарения" здесь связан с внутренней кульминацией, а заключительный - с финалом. Эволюция мотива "прозрения" в структуре драмы Арбузова видна в сдвиге духовного перелома от неопытной молодости к умудренной юности. В качестве причин прозрения наряду с чрезвычайными (приезд Земцова, отъезд и возвращение Нели, смерть Земцова, приезд матери Нели, приезд Маши) выдвигаются и обыденные (скука, монотонность жизни, разобщенность). В связи с эволюцией мотива "прозрения" меняется и эстетическое освещение действия: от светлого к мрачному. Тема прозрения не находит здесь интенсивного закономерного сюжетного выражения в финале. Явно ускорено нравственное созревание Никиты. Благополучное разрешение отношений с Нелей задано, не вытекает полностью из логики развития характеров. В целом трактовкой темы прозрения (выявление причин прозрения, истоков прозрения, мотивов положительного действия) Арбузов близок всей современной литературе.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Н.Т.Хаустов

СПЕЦИФИКА ХАРАКТЕРА В ИСТОРИЧЕСКОЙ ДРАМЕ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ

Для решения проблемы драматургических жанров и выработки научных классификаций первостепенное значение имеет выявление тех принципов и признаков, которые действительно определяют сущность жанра того или иного произведения драматургии. Эстетическая природа жанра связана с его функцией, объектом и способом познания жизни и ее изображения. В жанре находит свое выражение объект художественного изображения и изображающий субъект, авторская оценка и направленность художественного отбора жизненного материала.

Для определения жанра драматического произведения необходимо выделить следующие типологические признаки: тип конфликта, типы характеров персонажей, вступающих в особую форму конфликтных отношений друг с другом и обстоятельствами; авторский угол зрения, под которым оценивается все изображаемое. От своеобразия конфликта и способа его художественной реализации, от идейно-художественного замысла автора и его отношения к воспроизводимой жизни зависит содержание и форма драмы. Все эти моменты реализуются в конкретных жанрах драматургии и в ее жанровых разновидностях.

Современная историческая драма отличается философичностью, интеллектуальной глубиной, стремлением решать на материале истории и культуры прошлого важнейшие нравственно-эстетические, общественно значимые проблемы современности.

Интенсивное и своеобразное использование писем, дневников, стенограмм художественных текстов привело к тому, что в современной драматургии документ стал обладать характерологической функцией. Документ выступает в качестве органического элемента драматического действия ("Насмешливое мое счастье" Л.Малюгина, "Элегия" П.Павловского, "Народовольцы" А.Свободина, "Большевики" М.Шатрова).

Документ в исторической драме изначально определяет структуру характера реального исторического лица. Отсюда двуплановость характера в исторической драме: с одной стороны, у читателя или зрителя уже есть собственное представление о том или ином историческом деятеле, а с другой - авторская концепция образа этого

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

исторического лица. Например, Л.Н.Толстой "Возвращения на круги своя" И.Друце - это концепция автора и одновременно читательское или зрительское представление о настоящем, реальном Л.Н.Толстом. То же самое можно сказать об образе Вс.Вишневского ("У времени в плену") или об образе А.Блока ("Версия" А.Штейна).

Такой двойной уровень структуры образа, двойное его просвечивание углубляют характер персонажа исторической драмы последних лет.

Характер в исторической драме развертывается, как правило, в более свободной, "раскованной" композиции. Чаще всего она носит эпизодический, монтажный характер . ("Первая глава" А.Аня, "После казни прошу..." В.Долгого, "Лейтенант Шмидт" Д.Самойлова, В.Комиссаржевского, И.Маневича).

Разрешение значительных конфликтов, использование широкого исторического материала, сознание перспективы общественного развития, новый уровень историко-философского мышления - все это определяет специфику и разработку характеров в современной исторической драме.

Н.В.Тургашева

ПРОБЛЕМА ГЕРОЯ И ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПЬЕСЫ А.ГЕЛЬМАНА "НАЕДИНЕ СО ВСЕМИ"

Движение современного литературного процесса в сторону все более отчетливой постановки проблемы личности не оставляет сомнений. Этот процесс благодатно соединился с родовой спецификой драмы, "ядро которой составляют действенные и действующие характеры" (Я.Явчуновский). Поэтому важно не только определить характер героя современной драматургии во всем многообразии его проявлений, но и понять, как он реализуется в жанровой структуре драмы. Сама сложность современных социальных процессов, осознание неограниченных возможностей личности, ее многообразных связей с жизнью других порождает многоцветье социально-психологической драмы.

Большое место в современной драматургии занимает так называемая "производственная" пьеса, или пьеса "о деловых людях", отличающаяся открытой социальностью конфликта, своеобразными фор-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

мами пространственно-временной организации драматического действия. Среди произведений этого ряда оригинальным художественным решением "производственной" темы выделяется драма А.Гельмана "Наедине со всеми".

Публицистический пафос пьесы А.Гельман соединил с принципами социально-психологической драмы. Демонстрирование противоречия и позиций героев здесь подчинено задачам исследования характера, обнаружению сложных связей между действующими лицами. Социальный конфликт органично вырастает из, казалось бы, сугубо семейно-психологической коллизии. Тесная взаимообусловленность социальной и психологической коллизий определяет единство конфликта.

Сохраняя принцип высокой концентрированности времени и пространства, характерный для предшествующих пьес, драматург в драме "Наедине со всеми" выявляет тесную сопричастность прошлого, настоящего и будущего. Рамки настоящего размыкаются, вместе с этим углубляется и сам конфликт, вбирая в себя целую жизнь героев.

Своеобразие пьесы А.Гельмана "Наедине со всеми" выражает плодотворную тенденцию современной драматургии, стремящейся выразить идею ценности личности, исследовать человеческий характер во всей его многомерности, соединяя это с предельной обнаженностью авторской позиции, с выбором острых, социально значимых конфликтов, со стремлением драматургов все решительнее вторгаться в жизнь, изменяя ее в соответствии с высокими гуманистическими идеалами нашего общества.

И.К.Вебер

МОНТАЖНЫЙ ПРИНЦИП ПОСТРОЕНИЯ СЦЕНАРИЯ Е.ГАБРИЛОВИЧА И Г.ПАНФИЛОВА "НАЧАЛО"

Сочетание принципов драмы и эпоса в том или ином виде можно обнаружить почти в каждом сценарии, на каждом этапе развития кинодраматургии. Их соотношение различно и в отдельно взятых сценариях, и в кинодраматургии того или иного исторического этапа в целом.

В 30-40-е годы отдавалось предпочтение сюжетам с действием, драматически концентрированным, с героем, проявляющим себя в обстоятельствах поворотных, решающих. Обращение к драматургическим тра-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

дициям объясняется во многом тем, что в 30-40-е гг. главным выразительным средством звукового кинематографа стало диалогическое слово (сценарии Е.Габриловича "Последняя ночь", "Машенька").

С 60-х годов наметилась общая тенденция преобладания в кинодраматургии эпических традиций. Думается, что и это изменение связано с новым периодом в развитии кинематографа: с конца 50-х гг. киноискусство возвращается к своим сугубо кинематографическим потенциям, диалогическое слово уступает первенство звукозрительным и прежде всего монтажным выразительным средствам.

Монтаж - это окончательное соединение сцен и эпизодов в единую композицию по принципу ассоциации, контраста, параллели. Функция монтажа в киносценарии многозначна.

Монтаж становится средством выявления авторской идеи. Для её выявления Е.Габрилович и Г.Панфилов в сценарии "Начало" (1969) используют монтажное соединение двух линий: первая - линия Жанны д'Арк, история ее превращения из пастушки в полководца, вторая - Паши Строгановой, история ее превращения из фабричной девушки в актрису. Соединяет эти две линии идея о безграничных возможностях, таящихся в самой человеческой природе.

Принцип их соединения - ассоциативный. "При ассоциативно-образном монтаже в основное действие вставляются дополнительные кадры, которые приобретают значение сравнения, символов, метафор..." (Фелонов А.) Линия Жанны д'Арк приобретает значение сравнения (Паша как Жанна д'Арк). "Киноязык", внедряясь в сценарий, формирует его особую, кинематографическую поэтику.

Авторская идея подчеркивается и монтажом ретроспективных и современных сцен. Начинается сценарий с эпизода, рассказывающего о съемке фильма, затем сценаристы сообщают о событиях, предшествовавших этому: такая временная организация подчеркивает, что Е.Габриловичу и Г.Панфилову важно не биографическое становление актрисы, а внутренний процесс осознания героиней своей силы.

Монтаж двух линий становится и средством психологического анализа. Образ Жанны д'Арк, по сути дела, - опредмеченный внутренний мир Паши.

Линия Жанны д'Арк используется и для выражения авторской эстетической оценки. История самой Паши дана почти везде в коме-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

дийном или мелодраматическом плане; однако история любви Паши к Аркадию, история актрисы "озаряется" драматизмом сцен о Жанне д'Арк.

Роль монтажного принципа проявляется и в пространственной организации произведения. Пространство в сценарии "Начало" многоплановое, глубокое. Если в драме человек и мир - соперники, то в кинематографе герой - только часть большой действительности.

Монтажный принцип соединения эпизодов в сценарии "Начало" более соответствует эпическому: он соединяет не только относительно самостоятельные эпизоды, но и две относительно самостоятельные линии, современные и ретроспективные сцены, создает в сценарии глубокое, разомкнутое пространство.

Обращаясь в разные периоды времени к выразительным традициям драмы или эпоса, сценаристы отбирают лишь те, что соответствуют кинематографической образности киносценария.

И.Н.Каштанова

ДРАМА К.МАРЛО "ТРАГИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ ДОКТОРА ФАУСТА" И ДРАМА Р.ГРИНА "МОНАХ БЭКОН И МОНАХ БУНГЕЙ"

Творческое наследие Р.Грина, одного из самых ярких современников великого Шекспира, изучено крайне мало. Весьма распространенным является мнение, что Р.Грин, подобно многим драматургам-современникам, находился под сильным влиянием "могущественного льва" - К.Марло, и что свою "комедию" "Монах Бэкон и монах Бунгей" он написал под непосредственным воздействием "Трагической истории доктора Фауста" К. Марло. Вопрос о возможном влиянии осложняется тем, что мы не располагаем точными данными о времени появления этих драм: с одинаковой вероятностью можно утверждать как то, что К.Марло написал свою драму прежде Р.Грина, так и то, что "Монах Бэкон" появился прежде "Доктора Фауста".

Сюжет своей драмы К.Марло заимствовал (и с этим согласны все исследователи его творчества) из немецкой народной книги, выпущенной Иоганом Шписом в 1587 году и сразу же переведенной на многие иностранные языки, в том числе и на английский. Одновременно в Англии появилась аналогичная народная книга о Бэконе.

Есть основания считать Фауста лицом историческим. Между 1507

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

и 1540 годами о нем свидетельствуют многие современники. Рассказы о "великом отступнике" бытуют в Германии на протяжении всего XVI века. Вероятно, существовали и более ранние, нежели книга И...писа, записи легенд о Фаусте, по крайней мере, мы достоверно знаем об одной из них: рукописном латинском сборнике (до 1570 года), весьма популярном в университетских кругах. Вполне возможно, что в век активного взаимодействия разноязычных культур - эпоху Возрождения с ним были знакомы и английские "университетские умы"- К.Марло и Р.Грин.

В Англии были и свои "фаусты", их имена овеяны не меньшей славой. Среди них прототип героя Р.Грина - Роджер Бэкон (1213-1290), один из провозвестников английского гуманизма, ученый -"маг", близко подошедший к идее увеличительного стекла, очков, подзорной трубы и, может быть, микроскопа. О нем мы знаем как из исторических документов, так и из легенд. Наиболее ранняя из них появилась в Далмации в 1385 году и принадлежит перу некоего Петра из Трау. Нет сомнения, что "Доктор Фауст" К.Марло написан с мыслью об англичанине Р.Бэконе.

Образ человека, продавшего душу дьяволу и раскаявшегося в своем грехе, как и образ волшебника - чародея - мага, существовал в английской литературе и, в частности, на английской сцене, задолго до Фауста и Бэкона. Это традиционные образы необычайно популярного еще и в конце XVI века моралите. В моралите видит жанровые истоки драмы К.Марло крупнейший советский исследователь его творчества А.Парфенов.

Таким образом, обе драмы лежат в русле традиций средневекового английского театра, а заимствованный К.Марло сюжет о Фаусте становится на прочную национальную почву, на которой возник и "Монах Бэкон" Р.Грина.

В.Б.Байкель

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ДРАМЫ Я.М.ЛЕНЦА "НОВЫЙ МЕНОЗА"

Драма Я.М.Р.Ленца "Новый Меноза, или история кумбанского принца Танди, стоит особняком в творчестве писателя. При его жизни она была не понята литературной критикой, упрекавшей Ленца в

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

неправдоподобности действия, в обилии романтических мотивов, в неестественности некоторых персонажей. Х.Д.Шубарт резко нападал на автора за "напутывание всякого вздора в драме". Сам Ленц писал, что в его пьесе "нет ничего драматического кроме внешней формы".

Немецко-язычная критика уделяет большое внимание изучению эстетической природы драмы. Исследуется связь "Нового Менозы" со стилевыми принципами барочной трагикомедии, отражение в пьесе художественных приемов итальянской комедии дель арте. Советская литературная критика до сих пор не уделила должного внимания, несмотря на то, что ее изучение проливает свет на особенности жанрового мышления "Бури и натиска".

Пьеса Ленца отражает сложность, подвижность жанровой поэтики 70-х гг. XVIII в., осознавшейся большинством штюрмеров. "Новый Меноза" является попыткой создания философской драмы на материале немецкой действительности. Если Гете чутко уловил неплодотворность такого эстетического подхода, оставив незавершенным "Фауста", то Ленц создал сложное художественное целое, противоречиво вбирающее в себя элементы различных жанровых структур. В "Нового Менозу" Ленц перенес принципы сюжетосложения, характерные для просветительского философского романа и построил пьесу на популярном в XVIII веке мотиве "естественного" человека, попавшего из экзотической страны в цивилизованное общество ("Простодушный" Вольтера, "Меноза, азиатский принц" Э.Понтоппидана). Перипетии, узнавания, случайность - все эти эстетические компоненты сыграли важную роль в организации драматического сюжета. В пьесе воспроизводится кульминационный этап авантюрной жизни героя, а все предшествующие события вынесены за пределы драматической композиции, но введены в качестве предыстории в один из монологов принца.

В драме Ленца мы обнаруживаем конструктивные признаки, характерные для драматических жанров "Бури и натиска" (и, в целом, для немецкого Просвещения).

Художественное время пьесы имеет свой исторический адресат - это век Просвещения в Германии, с его отвлеченными философскими проблемами, нравственными, этическими и эстетическими исканиями, конкретной бытовой действительностью, очень далекой от духовных запросов. Ленц проецирует классическую авантюру с ее свободой, немотивированностью событий на мир реальных отношений. "Вечное" время аван-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

тюры в гротескном противоречии сталкивается с локальными, замкнутыми в себе, общественными связями.

Персонажи Ленца живут то в авантюрном времени и пространстве, то выводятся автором из него и включаются в отношения конкретно-социального ряда. Свободное бытие героев в авантюре как бы прекращается, комически-гротескно преображается в будничное, заурядное существование.

Герои Ленца переходят из одного художественного времени в другое с особым эстетическим заданием. Граф Камелеон, злодей и соблазнитель в авантюрном плане, попадая по воле автора в условия социально-бытовой действительности, становится персонажем мещанской трагедии. Бидерлинг трансформируется в героя масочной комедии. Принц Танди - философ, мыслитель-гуманист руссоистского толка - часто элиминируется из авантюрного ряда и ввергается в стихию реальных отношений. И здесь его фигура приобретает комедийные черты. В рамках авантюрной функции пребывает "демоническая женщина" донна Диана, в пределах "бытового" времени остается торговец Цопф и фрау Бидерлинг.

Так в пьесе Ленца гротескно сочетаются различные уровни художественного времени - результат синтеза романной формы с поэтикой характерных для эпохи Просвещения драматических жанров: философская драма, мещанская трагедия, бытовая комедия.

Г.М.Васильева

РАННИЙ ГЕЙНЕ И ИЕНСКИЙ РОМАНТИЗМ

Специфическая форма освоения романтической традиции и полемики с нею является в эстетическом и художественном отношении моментом, важным для Гейне. Новый материал для подхода к этой проблеме дает статья "Романтика", написанная Гейне в 1820 году. Гейне, как и иенские романтики, утверждал, что современная литература глубже античной. Но идеи А.В.Шлегеля были восприняты им полемически (например, учение теоретика об "органической форме"), а положение Гейне о синтезе пластического и живописного, противоречившее мнению А.В.Шлегеля, сближало его с позицией Гете.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Иенские романтики считали Гете последователем Шекспира. По сравнению с ними Гейне воспринял Шекспира в большей сложности и глубине и способствовал возникновению интересной, емкой концепции шекспировского творчества. Шекспир понимается им как художник, сталкивающий мир земной и мир небесный, отражающий противоречия человеческого бытия вообще. Шекспир - историограф, обращенный к реальности, и Шекспир, тоскующий по бесмертию, выступающий против земного существования, рассматривающий смуту и тоску земной исторической жизни под углом зрения абсолютных нравственных законов. В таком восприятии Гейне уже наметилось противоречие в развитии романтизма, которое входило в него как признак становящегося реалистического направления.

Для братьев Шлегелей уже в послеиенский период характерно сопоставление Байрона и Шекспира. Гейне отрицание личности, которая ощущает себя центром мироздания, было чуждо. Его понимание Шекспира исходило из того, что произведения английского писателя включали не только иронию, но и другие категории, понятия, что, на взгляд Гейне, позволило драматургу воссоздать мироздание как гармоническую систему.

Гейне отстаивает романтическую версию целостного постижения жизни, но делает шаг в сторону более свободного и личностного отношения к проблеме ценностного жизневосприятия, творческого отношения художника к жизни. Общая тенденция в творчестве иенских романтиков и Гейне - преодоление логизирующего начала и дидактики как внешней нравственности, но у Гейне это преодоление происходило на почве, с одной стороны, утверждения значения личности и индивидуальной истины, добываемой в процессе жизненных противоречий, с другой - как форма утверждения искусства, сферой которого объявляется познание человека. Это объясняет, почему Гейне не удовлетворяет возможность раскрыть человека как философствующее существо. В его лирике законы логики теряют абсолютный характер, подчиняются неким иным началам. Лирика есть деятельность души в ее отношении к миру. Для Гейне важен не смысл жизни, а ее процесс, основанный на непосредственном духовном опыте, синтезирующий жизнь, включающий историю, политику, эстетику. Смысл же вырабатывается как действие, преодоление себя. Отсюда-категория действия в

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

творчестве Гейне, потому что, как отмечал А.В.Шлегель, при пассивном духе ничего не совершается. Кто страдает, тот не спасается. Развитие происходит через драматическое начало. Драма приобретает у раннего Гейне вид высшей формы духовно-творческой деятельности. Для иенских романтиков характерно противопоставление духовной и природной сфер человеческого существования (эта тема возникнет в творчестве Гейне, Дебюсси, Бодлера). Дух и природа - элемент самой художественной структуры произведений Гейне, форма осознания своей связи с природой и принадлежности ей как разума. Натурфилософская лирика Гейне была психологической лирикой. Поэт воспроизводит реальный и материальный мир в аспекте душевной энергии личности, её духовно-деятельных сил, которые способны просветить и прояснить смысл действительности. Это - познание себя как чистой духовности, обреченной на реальный человеческий путь. Собственно личное воспринимается духовной субстанцией как нечто ограничительное через противоречивое взаимодействие натурфилософского и лирического.

Новелла "Флорентийские ночи" (1836) подтверждает и уточняет эстетико-мировоззренческое двуначало и комического внутри его произведений. Автор играет на противоречии между стремлением к абсолюту и пониманием своей ограниченности в смысле охвата жизни как процесса.

Л.Г.Малышева

ЛИРИЧЕСКАЯ НОВЕЛЛА В НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 50-х - 60-х гг. XIX в. (К вопросу о типологии жанра)

Жанр новеллы - один из самых популярных жанров в творчестве писателей "поэтического реализма", литературного направления, сформировавшегося в немецкой литературе в 50-е гг. XIX в. Наиболее ярко особенности "поэтического реализма" сказались в новеллистике А.Дросте-Гюльсгоф, Э.Мёрике, Т.Шторма и П.Гейзе. Типологические особенности новеллы "поэтических реалистов", пришедшей на смену романтической новелле, объясняются обстановкой политической реакции, наступившей в германских государствах после поражения революции 1848 г., стремлением писателей этой поры уйти от решения

Digital Library (Repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

актуальных проблем современности, субъективной оценкой явлений действительности, обращением их к внутренней, душевной жизни, интересом к философии Шопенгауэра. Все эти причины и обусловили романтический характер мироощущения и художественного метода писателей "поэтического реализма". В то же время культ Гете, признание им высокого назначения искусства в жизни удерживает "поэтических реалистов" от крайностей романтизма. В отличие от романтиков они стремятся найти прекрасное в самой действительности. Их интересы обращены к вечным, вневременным проблемам бытия, таким, как любовь и природа, искусство, народные обычаи и предания.

Главным жанрообразующим элементом в немецкой новелле 50-х - 60-х гг. XIX в. является лирическое начало, ставшее благодаря искусству романтиков необходимым признаком подлинного искусства, в том числе и реалистического. Созданию лирического настроения в новеллах Дросте-Гюльсгоф, Мерике, Шторма и Гейзе способствуют все элементы их структуры, в том числе и проблематика, о которой говорилось выше, способы выражения авторской позиции, сюжет, пейзаж, ритмическая композиция.

В лирической новелле автор стремится к наиболее открытому выражению своей точки зрения, носителем которой является либо рассказчик-повествователь, либо герой, близкий автору. Наиболее лиричны новеллы, представляющие собой воспоминание героя или повествователя о прошлом. К такой форме новеллы тяготели Т. Шторм и П. Гейзе.

Тяготение новеллы "поэтических реалистов" к обыденной действительности, хотя и ограниченной в своем изображении, сказывается и в выборе сюжета. Удивительность, единичность, новизна изображаемого - признаки, характерные как для классической новеллы Возрождения, так и для новеллы романтической, в новелле "поэтических реалистов" становятся необязательными. По этой причине в ней уже были невозможны и элементы сказки, что было присуще новелле романтиков. В немецкой лирической новелле, как, впрочем, в лирической прозе вообще, сюжет в его традиционном понимании как изображение движения внешних событий утрачивает свое значение, его роль предельно ограничена. Действие, оставаясь необходимым признаком новеллы и в творчестве писателей "поэтического реализма", становит-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ся в ней, однако, лирическим. Лирическая новелла по этой причине обнаруживает много общего со структурой лирического стихотворения. О близости новеллы "поэтических реалистов" лирическому стихотворению свидетельствует наличие в них ритма и мелодии, которые способствуют более яркому выделению основного настроения произведения, его пафоса.

Проблематика новелл в творчестве писателей "поэтического реализма", лирическое начало, являющееся главным их жанровым признаком, способы его выражения дают основание рассмотреть данные произведения как переходное явление в немецкой литературе XIX в., когда на смену романтизму, еще не утратившему своего значения, приходит новое реалистическое направление. Их изучение многое объясняет в развитии европейского романтизма и становлении реализма в литературе XIX в.

Г.А.Федорова

СИМВОЛИКА КАК ЖАНРООБРАЗУЮЩИЙ ЭЛЕМЕНТ В РОМАНАХ Э.ЗОЛЯ

Общеизвестна склонность Э.Золя к символике, но роль символа в идейно-художественной системе писателя неясна. Критика, как правило, ограничивается подтверждением наличия символов в произведении.

Будучи крупным теоретиком своего времени, Э.Золя набрасывал проекты своих романов теоретически, подчеркивая их идеологический характер. По сути, писатель намечал жанровые модификации в "Набросках", предваряющих каждое произведение: "Судебный роман", "Политический роман (газеты)", "Роман из народной жизни", "Роман о разгроме", "Роман о войне, осаде и Коммуне". Он выделяет не столько тему, сколько характер социального конфликта. В основе творческого замысла Э.Золя всегда стоит общая идея, предпосылка тезисного характера.

В большинстве романов Э.Золя фабула опирается на основные социальные конфликты эпохи II Империи - борьбы труда и капитала ("Жерминаль"), конкуренция крупных и мелких торговых предприятий. Конфликт может быть открытым, как в "Карьере Ругонов", "Жерминаль", "Разгром", и скрытым, выступающим в облике уголовного преступления ("Человек-зверь"), "любовного треугольника" ("Радость

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

жизни"),но он всегда есть. На этом неоднократно настаивал сам писатель,когда его обвиняли в бесконфликтном копировании.

Прямые и скрытые конфликты находят художественное воплощение в образе-символе,концентрирующем мощь и скрытую власть социальных объектов - шахта "Ворё",кабак "Западня",рынок "Чрево Парижа", биржа в романе "Деньги",собор в "Мечте",железная дорога в символе "Лизон" в романе "Человек-зверь",море в "Радости жизни". Эти образы-символы выступают нередко композиционным центром романа или протагонистом (центр романа - образ Жерминаль,протагонист - шахта Ворё). Но в любом случае центральный символ - средство,которое приводит в действие социальный конфликт (созревание классовой борьбы в романе "Жерминаль") или социально-психологическую драму (Море в романе "Радость жизни",Собор в "Мечте").

Символический образ ("гипертрофия детали",по выражению Э.Золя),аккумулирующий социальные силы,не только определяет социальную судьбу личности (массы рабочих,солдат,батраков) и личную (железная дорога,"Лизон",детерминирует судьбу всех персонажей романа "Человек-зверь"),но с развитием художественного повествования становится принципом самой жизни - судьбы всех персонажей, все сюжетные линии связаны с Биржей,шахтой Ворё,с Собором, с "Чревом Парижа",с Морем. Образ-символ утверждается писателем как сюжетообразующий центр и,кроме того,воплощая идеалы художника,открывает перспективу многокрасочных производных образов-символов, которые создают стройную систему,детали которой незаметно пригнаны.

Следует выделить два типа укрупненных,аккумулирующих символов: Первые,такие как Бирда,железная дорога,шахта Воре,универмаг "Дамское счастье", - связаны с основным социальным конфликтом эпохи,концентрируют наиболее актуальную проблему времени. Эти символы воплощают среду как громадную разветвленную механизированную систему:экономическая система в "Жерминаль",политическая - в произведениях "Деньги" и "Человек-зверь". В художественном повествовании эта система действует без имени,разворачивается,растекается как мощная,неизвестная сила,аноним власти,которая давит на человека,угнетает его и художественно проявляется в производных символических образах и сценах: сцена резанил голубей,сцена с кровяной колбасой в "Чреве Парижа",в символах огня,мрака,черного тун-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

неля, в романе "Человек-зверь", сочетание красного и черного цвета в "Жерминаль".

Второй тип символов – из мира природы, состояния ее. Эти символы выражают эстетический идеал писателя, связаны с его концепцией жизни. В этом случае и лейтмотивные образы, вытекающие из центральных символов, непосредственно служат раскрытию состояния души персонажей. Многозначность символов и наполненность лейтмотивом определяют жанровую специфику романов Э.Золя. Оба типа символов находятся в диалектическом единстве, дополняя друг друга.

В итоге наличие символики придает романам Э.Золя тезисную остроту, актуальность и завершенность целого.

И.В.Киселева

ЧЕХОВ И РАННИЙ ДЖОЙС – АВТОР "ДУБЛИНЦЕВ"
(К вопросу о методе и жанре)

В советском и зарубежном литературоведении неоднократно отмечалась творческая близость раннего Джойса (Сборник рассказов "Дублинцы") и Чехова. Однако типологическая близость малых повествовательных жанров в творчестве этих художников до сих пор не была предметом исследования.

Изучение проблемы литературной связи творчества писателей в историко-литературном аспекте помогает понять проявление общих тенденций развития искусства на рубеже столетий. Ранние рассказы Джойса глубоко связаны с реалистической традицией западно-европейской и мировой литературы. Новое в них наиболее полно выявляется в соотношении с теми жанрово-стилистическими изменениями, которые произошли в психологической новелле Чехова.

Творчество Чехова – качественно новый этап в развитии реализма (лаконизм, доведенная до предела простота, кажущаяся безыскусность, несущая высокое художественное обобщение). Оно во многом способствовало процессам демократизации и психологизации в литературе западного мира. Усиливается внимание к психологии "обыкновенного", рядового человека, к миру мелких его горестей и радостей и одновременно к средствам отображения этого мира: зарождается тенденция к упрощению фабулы, акценты переносятся с внешнего на внутреннее.

Все эти тенденции нашли яркое воплощение в "Дублинцах". Жанр

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

рассказа, в котором ослаблена традиционная фабульность, соответствовал задаче Джойса - показу д у х о в н о й истории своей нации. Действие в рассказе Джойса все более психологизируется, событийность отходит на второй план. В этом смысле рассказ Джойса близок Чеховскому типу рассказа с его "бесфабульностью", когда основная идея ощущается в подтексте.

Весьма существенным представляется сравнение жанровой структуры рассказов писателей: некоторых особенностей манеры повествования, принципов создания характера, новых приемов художественной структуры, включающих категории ритма и монтажа. Повествование идет в формах авторской речи, хотя действительность передается через восприятие героя. Перелом в сознании героя, необходимость переменить жизнь и невозможность сделать это - композиционная основа построения характера у Джойса. В авторской речи фиксируется поток сознания героев, но внутренний монолог как средство самохарактеристики еще не является самодовлеющим принципом изображения.

Метод "Дублинцев" - реалистический с элементами символизма. У Чехова это возвышение житейского факта до отвлечения, до обобщения, если позволяет материал. В обыденной ситуации раскрываются глубины личности, существенные черты жизни.

И Чехов и Джойс используют образы-символы, но характер их символики различен. Генетически образ-символ в творчестве писателей основан на непосредственно пластическом воспроизведении жизни, но в своем движении и развитии эти образы получают разные доминанты: у Чехова образ остается на грани реалистического обобщения, у Джойса подчас грани Образа-символа развиваются до прорыва в мистическое, неземное.

Постигнуть жизнь, ее вечные законы в "их обнаженности и божественной строгости", увидеть в жизни "прекрасное", "доброе", "истинное", в их взаимосвязи (категории эстетики раннего Джойса) - необходимость и потребность автора "Дублинцев". У Джойса нет внутренней чеховской просветленности, пронизывающей его поэтику; он во власти болезненных и вместе с тем глубоко жизненных противоречий, у него характерно обостренное восприятие теневых сторон истории: человек не способен ничего изменить в мире абсурда. В этом главное отличие Джойса от Чехова с его глубоким

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

демократизмом, верой в прогресс, с присущим ему историзмом мышления.

В.М.Яценко

ПОЭТИКА "МИФА" В "ЖАН-КРИСТОФЕ" РОМЕНА РОЛЛАНА

Поэтический мир "Жан-Кристофа" в его внутренней композиционно-структурной завершенности еще не стал предметом специального исследовательского внимания, хотя сделан ряд интересных наблюдений (работы В.Е.Балахонова, Н.А.Тахо-Годи, Н.А.Асановой).

Художественная структура романа характеризуется особым сопряжением частного и общего, индивидуального и всечеловеческого, конкретного и абстрактного. "Лицо вечности", универсальное духовное содержание, берущее свои истоки в пантеизме Роллана (Я есть Все) - это тот верхний ярус звучания образности, в соотношении с которым разворачиваются, трансформируясь, перекликающиеся между собой различные уровни смыслов биографически-личностного, социально-исторического, исторически-культурного содержания. "Универсальное" - центр притяжения всех смыслов.

В замысле романа - стремление снять антитезу - конечность смертной жизни человека и вечность бытия, "создать картину жизни более напряженной - смертное существование, которое погружается своими корнями в вечность" (письмо к Мейзенбург от 10 августа 1890г.). Универсальная коллизия романа - поиски Истины, гармонии между человеком и миром. Частная судьба Кристофа моделируется одновременно и как символический образ человечества.

Поэтика "Жан-Кристофа" тяготеет к поэтике "мифа" в том его трансформированном виде, какой сложился в экспрессионизме, - как конкретной яркой форме универсального содержания.

В романе-особая мера всеобщего; многоаспектность смысловых связей, рождающих "избыточный" по отношению к конкретным реалиям смысл; активность повествователя-в функции подчеркивания движения художественной мысли от частного к общему; обилие философско-нравственных сентенций, речей, отчетливо обнажающих "схему", "скелет" романа, которые держат все внешне разрозненные эпизоды; четкость деления повествования (и параллелизм в ритме чередования их) на объективно-информативную манеру и лирическую, с романтической при-

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

поднятой лексикой; сознательная "небрежность" в моделировании частного, хроникально-поступательного времени, почти полное отсутствие опознавательных "знаков" - дат конкретной исторической эпохи во имя подчеркивания общих социально-исторических, культурно-исторических примет, выделения этапных вех в истории человечества, его культуры духовных устремлений.

В основе композиционной структуры романа - принцип интеграции пестрых, разнообразных событий, этапов жизни центрального героя или других персонажей этапными вехами в истории духа человечества, его культуры. Такими вехами являются: I) иллюзорно-гармоническое - "детство" человечества; 2-3) "эгоцентрическое" состояние духа в возрожденческом, романтическом освящении энергии, притязаний индивида и в вырождении этих притязаний в "ярмарку на площади", в разлагающей все буржуазный эгоизм; и 4) провидческий, по Роллану, этап человечества - "воскресение", где царит духовная культура нового гуманизма, гармоническое миросозерцание, познавшее объективные законы бытия и отринувшее отчуждение человека, рас, народов.

В целом роман - это притча об исканиях человеческого духа, который был, есть и будет всегда вечным Огнем, понятым по-гераклитовски, т.е. живым огнем, никогда действительно и по-настоящему не угасающим.

Широко известные легенды, мифы имплицируются в художественную ткань романа, их функция - способствовать обобщению, своеобразной эпизации. В этом аспекте первостепенно значимы фаустианские мотивы, легенды о "сыне человеческом" - Христе, святом Иоанне-Христоносце, образный мир из "Божественной Комедии" Данте и др.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

СОДЕРЖАНИЕ

Р.В.Комина. Жанр:Аксиология,методика 3
А.П.Казаркин. Жанровые границы интерпретации текста.....4
О.П.Лихачева. Тексты традиционного содержания в повествовательных жанрах (Интерполяции в "Стефаните и Ихнилате").....5
Г.М.Прохоров. Комплекс жанров в корпусе сочинений Дионисия Ареопагита.....7
М.И.Никола. Сюжетно-композиционные особенности средневековых видений.....8
М.В.Мелихов. Повесть о взятии Царьграда турками в 1453 году (К проблеме факта и вымысла).....10
Т.С.Троицкая. Жанровые трансформации повести о Динаре в XVI в.....11
М.С.Фомина. Об одном источнике великих Четьих Миней митрополита Макария (Златоструй).....12
И.А.Евсеева. Библейские цитаты и реминисценции в тексте повести о разорении Рязани Батыем.....14
О.Н.Бахтина. Повесть о Меркурии Смоленском и летописно-хронографический цикл о нашествии Батыя на Русскую землю (К проблеме жанра).....15
Т.Ф.Волкова. Два типа сюжета в историко-публицистическом повествовании второй половины XVI в. (Рассказ о взятии Казани в "Казанской истории" и "Истории о великом князе Московском").....17
М.Н.Климова. К вопросу о художественных особенностях повести об Андрее Критском.....18
Л.А.Итигина. Типы иносказания в русской литературе "переходного" периода (На материале "Комидии притчи о блудном сыне" Симеона Полоцкого).....20
Н.М.Герасимова. К проблеме авторской индивидуальности в стиле сочинений Протопопа Аввакума.....21
Н.С.Демкова. Жанр "Духовных грамот" и развитие автобиографического повествования в литературе "переходного периода"(вторая половина XVII - начало XVIII вв.).....23

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Л.В.Т и т о в а. Трансформация жанра поучения в XУП-XУШ вв. ("Беседа отца с сыном о женской злобе").....25
В.Н.А л е к с е е в. Древнерусская миниатюра и проблема литературных жанров в XУП в.("История Сибирская" С.У.Ремезова).....26
Т.Н.А п с и т. Некоторые особенности русских "Рыцарских" романов первой половины XУШ в.....28
И.А.Г у з н е р. К реконструкции библиотек XУШ в. (Библиотека В.Н.Татищева).....29
Е.И.Д е р г а ч е в а - С к о п. К проблеме жанра кратких повестей о походе Ермака в Сибирь ("Кунгурский летописец").....3I
Н.А.К а р г а п о л о в. Игровое начало как одна из особенностей творческого метода молодого Крылова (На материале "Почты духов").....33
М.А.Б е р е з н я к. Художественная деталь и ее функции в жанре Путевых заметок.....34
Э.М.Ж и л я к о в а. О новеллистической природе "Повестей Белкина" (Пушкин и В.Скотт).....36
Е.А.С у р к о в. "Станционный смотритель" А.С.Пушкина (Поэтика сюжета и характера).....37
В.И.Т ю п а. Анекдот и притча как жанровые истоки "Повестей Белкина".....39
В.С.Б е л ь к и н д. От "Арапа Петра Великого" к "Капитанской дочке" (Эволюция жанра).....40
А.А.С л ю с а р ь. Жанровые особенности романа А.С.Пушкина "Капитанская дочка".....42
А.Э.Е р е м е е в. Жанровое своеобразие "Записок одного молодого человека" А.И.Герцена.....44
Л.И.Р е ш е т о в а. Особенности словесного изображения в русском романе 30-х годов XIX в. ("Княгиня Лиговская" М.Ю.Лермонтова).....45
Т.Т.У р а з а е в а. О роли мотивов "Странствия","Путешествия" в "Герое нашего времени" М.Ю.Лермонтова.....47
Л.П.Б о р з о в а. Жанровые особенности повести В.Ф.Одоевского "Последний квартет Бетховена".....48
Е.Ф.Н и к и ш а е в. Система персонажей и система лирических отступлений поэмы Н.В.Гоголя "Мертвые души" в свете ее историко-философской концепции.....50

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

С.К.Гурова. Психоаналитическое направление изучения творчества Н.В.Гоголя в современном американском литературоведении.....51

Е.Г.Новикова. Концепция эпического рода и его отдельных (малых и средних) жанров в эстетике И.С.Тургенева.....53

Л.З.Зельцер. Жанровое своеобразие романов Тургенева 50 - начала 60-х годов.....54

Т.Г.Черняева. Дневниковое начало в повестях И.С.Тургенева 1850-х годов.....56

В.Б.Распопин. Жанровая структура "Стихотворений в прозе" И.С.Тургенева (К вопросу о художественном единстве лирического цикла).....57

О.П.Цыганова. Жанровое своеобразие "Литературных и житейских воспоминаний" И.С.Тургенева.....59

Л.Г.Андронова. Становление мемуарного жанра в творчестве Н.П.Огарева.....61

Е.В.Тимохина. Аспекты натуралистической тенденции в русской передовой литературе 1840-х годов.....62

Р.Д.Пономарева. О жанровом движении в творчестве Н.Г.Помяловского.....64

И.А.Юртаева. К вопросу о циклическом характере повестей Л.Н.Толстого 1880-1890-х гг.....66

И.Ф.Салманова. Драма "Живой труп" в развитии эпоса Л.Н.Толстого 90-900-х гг.....67

В.Ф.Уляндро. Способы типизации в сатирическом обозрении М.Е.Салтыкова-Щедрина "Господа ташкентцы".....68

Ю.В.Шатин. Последний сон Раскольникова (К проблеме реминисценций в полифоническом романе).....70

М.С.Штерн. Трансформация жанра видения в фантастическом рассказе Ф.М.Достоевского "Сон смешного человека".....71

Э.М.Жилякова. О жанровом своеобразии "Зимних заметок о летних впечатлениях" (Достоевский и Карамзин).....73

Е.А.Акелькина. Трансформация жанра притчи в "Дневнике писателя" Ф.М.Достоевского за 1876 год.....74

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

И.И.Середенко. Эпический характер в романе Ф.М.Достоевского "Подросток" и эволюция романной формы.....76
О.Д.Корзухин. "Литературный" сюжет в реалистическом романе.....78
В.В.Смирнова. Формирование жанровых признаков "Общественного романа" в "Бесах" Ф.М.Достоевского (От черновых набросков к окончательной редакции).....79
Н.Д.Тамарченко. Реалистический роман - эпос - драма (Толстой и Достоевский).....81
А.А.Фирсова. Образ тургеневского автора в "Бесах" Ф.М. Достоевского.....82
Г.К.Щенников. Структура характера правдоискателя в социально-психологическом романе 1860-1870-х годов.....84
Т.П.Бондаренко. Северо-восточный цикл путевых очерков В.Г.Тана-Богораза (Своеобразие проблематики и ее разрешения).....85
К.Д.Гордович. Характер автобиографизма в произведениях Н.Гарина-Михайловского.....87
А.П.Селявская. Философская повесть А.П.Чехова и фольклор.....88
М.А.Рудов. Признаки жанра в отношении к его содержанию.....90
С.П.Ильёв. Жанровые особенности русского символического романа (Проблема автора и жанра).....90
В.Е.Кайгародова. Функция библейских образов в романе М.Горького "Мать".....92
А.А.Ачатова. "Дневник Сатаны" Л.Андреева (Проблема жанрово-стилевого синтеза).....94
Т.Г.Старикова. Человек и история в прозе о деревне (1908-1917 гг.).....96
А.С.Сваровская. Внешняя изобразительность как выражение эпического в малой прозе 1910-х гг.....97
О.В.Маркова. Литературный портрет (К проблеме жанра).....99
Т.Н.Фоминых. Жанровое своеобразие мемуарной прозы о первой мировой войне.....100
Е.Н.Кобзарь. Жанрообразующая роль принципа историзма в русской советской прозе 30-х гг.....102

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

С.Г.Синенко. Пришвинская философия искусства как поведения.....103
Н.М.Малыгина. Сюжетно-композиционная структура "Происхождения мастера" А.Платонова.....104
А.С.Кацев. Эволюция жанра путешествия в творчестве Б.Пильняка.....106
Т.М.Пшеничнюк. Концепция человека в "Рассказах 1922-24 годов" М.Горького.....107
Л.М.Слобожанинова. Сказы-поучения и притчи в "Малахитовой шкатулке" Бажова.....109
Р.П.Ким. Ч.Айтматов - романист.....110
В.В.Химич. Ирония в романе Л.Леонова "Скутаревский".....112
Л.Б.Менглинова. Реалистический гротеск в повести М.Булгакова "Дьяволиада".....113
В.П.Саенко. О параболичности в современной советской прозе.....115
И.А.Калинина. О некоторых тенденциях развития современной исторической прозы.....117
Б.М.Калясов. Творческие поиски в жанре современного романа о рабочем классе.....118
Г.А.Баронова. Жанровая природа романов Ю.Бондарева "Берег" и "Выбор".....120
М.А.Литовская. Трансформация жанра мемуаров в произведениях В.П.Катаева 60-70-х гг.....122
М.В.Грицанова. О сюжетообразующей роли "детского сознания" в повести для подростков.....123
Т.В.Кривощапова. Жанр литературной сказки в современной советской литературе.....125
М.И.Алексеева. Жанровая специфика повести - сказки В.Шукшина "До третьих петухов".....127
Г.А.Шеванова. Современная автобиографическая проза (типология жанра).....128
Т.Л.Рыбальченко. "Мифологическая" повесть в современной советской прозе.....131
М.Л.Снпкова. Жанровые особенности психологической повести /повести Г.Бакланова и Н.Евдокимова 80-х гг./...132

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Н.Н.Родионова. К вопросу о типологии жанра советской приключенческой повести.....134
С.И.Гимпель. Литературно-эстетические концепции В.Правдухина на путях овладения методом социалистического реализма.....135
М.Б.Лоскутникова. Трагическое в русской советской военной прозе 40-50-х гг.(тема детства).....137
А.Н.Мыреева. Автор и герой в структуре повествования (По повести Ч.Айтматова "Прощай,Гульсары!").....139
Л.А.Юровская. Образ повествователя в произведениях С. Залыгина "На Иртыше","Соленая падь","Комиссия".....140
Т.Л.Рыбальченко. О жанровой природе цикла В.Белова "Воспитание по доктору Споку".....142
О.Н.Шахерова. Композиция как жанрообразующая структура в рассказах В.Распутина.....144
А.И.Смирнова. Жанрово-композиционные особенности повести В.Астафьева "Пастух и пастушка".....145
М.А.Александрова. К вопросу о фантастике в дилогии П.Проскурина "Судьба" и "Имя твое".....147
С.В.Шевцова. Полифонизм в структуре романа Ч.Айтматова "Буранный полустанок".....148
И.Н.Черников. "Симфония" как жанр в творчестве Андрея Белого.....150
С.А.Матяш. Басенный и драматический вольный ямб.....151
С.И.Ермоленко. Эстетические основы романтической баллады.....153
Ф.З.Канунова. Жуковский и Руссо (общественно-исторический и антропологический аспект).....154
Ф.З.Канунова. К характеристике эстетических взглядов Жуковского (Жуковский и Руссо).....156
Р.В.Иезуитова. Жанр литературного письма в творчестве В.А.Жуковского.....158
А.С.Янушкевич. Жанровые особенности поэзии В.А.Жуковского 1806 г.....159
Н.Е.Разумова. Переводы из Флориана в творчестве Жуковского.....160
И.А.Айзикова. В.А.Жуковский - переводчик "Писем к Сафе" Ж.-Ж.Руссо.....162

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

С.В.Скачкова. К проблеме генезиса психологизма в творчестве молодого Л.Н.Толстого (Толстой и Жуковский)...164
Н.Б.Реморова. В.А.Жуковский и немецкий "готический" роман (К истории одного перевода).....165
О.Б.Лебедева. Жанровое своеобразие драматического "отрывка" В.А.Жуковского "Камоэнс" (Жуковский и Пушкин).....167
В.М.Костин. Проблема жанра "Шильонского узника" Д.Г.Байрона.....169
Н.Г.Корниенко. О некоторых особенностях романтического метода В.А.Жуковского в 30-е гг. XIX в.....170
Г.А.Чупина. В.А.Жуковский - читатель посланий Горация.....172
И.А.Поплавская. Жанр послания на страницах журнала "Вестник Европы" (1802-1815 гг.).....174
Ф.А.Пшенная. О содержательных возможностях жанра поэмы (на материале русской литературы XIX века).....176
О.И.Сердюкова. Жанры политической поэзии в творчестве Д.В.Давыдова.....177
С.Д.Титаренко. Некоторые особенности поэтики русского сонета первой трети XIX в.....179
Н.Ж.Ветшева. Арзамасская поэма и "Руслан и Людмила" А.С.Пушкина.....181
Л.В.Войнич. Жанр поэмы А.С.Пушкина "Руслан и Людмила" в дискуссиях 1820-х гг.....182
О.И.Видова. Функциональное преображение пушкинской романтической элегии в художественной структуре поэмы "Кавказский пленник".....184
О.Г.Золотарева. Переводы в составе "Несобранного стихотворного цикла" 40-60-х гг.XIX в. ("Утинский цикл" К.К.Павловой).....185
О.В.Мирошникова. Жанры - антонимы в лирике К.Случевского.....187
Г.И.Карпова. Образ-символ и его жанрообразующая функция в лирической драме А.Блока "Незнакомка".....189
Л.В.Полякова. Эпическое начало и социалистический реализм в поэзии.....191

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

М.В.Козлов. Эволюция романтизма в лирике А.Блока.....192
И.П.Поборчая. Поэма "Возмездие" в системе жанровых поисков А.Блока.....194
С.И.Михеева. Цикл маленьких поэм С.Есенина 1924 г.....198
Ю.Н.Мясников. Система жанров современной советской поэзии и проблема художественного синтеза.....197
Л.А.Заманский. О взаимодействии жанров и стилей в развитии поэзии социалистического реализма (На материале советской лирики и лиро-эпики 30-х гг.).....199
М.М.Полехина. О жанровом своеобразии поэмы В.В.Маяковского "Про это".....200
Л.П.Быков. Песенно-фольклорная поэма в русской советской поэзии первой половины 30-х гг.....200
Б.В.Дубровская. Диалог в жанровой структуре стихотворений А.Прокофьева (Лирика 30-х гг.).....200
В.А.Зайцев. Жанрово-стилевое своеобразие лирики военных лет (1941-1945).....207
Г.П.Прошина. Советская драматическая поэма 60-70-х гг. (Проблема жанра).....209
Л.П.Мирошниченко. Сюжетно-композиционное своеобразие драматической поэмы.....210
Ю.В.Стенник. К вопросу о методе комедии Д.И.Фонвизина "Недоросль".....212
О.Б.Кафанова. Театральная эстетика Н.М.Карамзина.....214
Л.С.Костоглодова. Своеобразие жанра и композиции "Маленьких трагедий" Пушкина.....215
Е.Н.Модель. Становление жанра пародийного водевиля в письмах А.К.Толстого 1830-х гг.....217
Э.П.Хомич. Музыкальность как литературный прием в пьесах А.Н.Островского.....219
Т.В.Соколова. О жанровой природе пьесы А.Н.Островского "Снегурочка".....220
А.И.Журавлева. Лиризм как жанрообразующий фактор в драматургии А.Н.Островского.....222
К.Д.Орфани. У истоков лирической комедии.....224
С.В.Машин. Движение сюжета в драме А.П.Чехова "Три сестры".....226

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

А.С.Собенников. Художественный символ как способ эпизации "новой драмы"....227
М.Н.Дарвин. К вопросу о жанровой природе лирического цикла....228
Н.Н. Киселев. Хронотоп и жанровая дифференциация драматургии....230
А.Н.Богданов. Значение сценической интерпретации пьесы на определение ее жанра литературоведами....231
Н.Н.Комлик. Подтекст как проявление образной мысли в драматургии XX в....233
Л.Ф.Неупокоева. Пьеса Л.Леонова "Ленушка". Фольклоризм и проблема жанра....235
Ю.В.Бабичева. Parodia sacra Михаила Булгакова "Адам и Ева"....236
В.Е.Головчинер. Трансформация эпического в ранней советской драматургии....237
О.А.Дашевская. Особенности художественного пространства - времени в "Мистерии-Буфф" В.Маяковского....239
С.А.Комаров. "Баня" В.Маяковского и "Голый король" Е. Шварца (о природе драматического начала в сатирической комедии конца 20-х-середины 30-х гг.)....241
Т.Н.Малярова. Типы условного образа в прозе и драматургии М.А.Булгакова (на материале сравнительного анализа повести "Жизнь господина де Мольера" и пьесы "Кабала святош")....242
Т.С.Фролова. О жанровом своеобразии пьесы М.А.Булгакова "Бег"....244
С.М.Козлова. Драматизм современной драмы, или некоторые тенденции ее развития....245
А.С.Афанасьева. Особенности ремарки в киносценариях А.Володина 60-х гг....247
Н.В.Теперина. Мотив прозрения в структуре действия пьесы А.Арбузова "Жестокие игры"....249
Н.Т.Хаустов. Специфика характера в исторической драме последних лет....251
Н.В.Тургашева. Проблема героя и жанровое своеобразие пьесы А.Гельмана "Наедине со всеми"....252

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

И.К.Вебер. Монтажный принцип построения сценария Е.Габриловича и Г.Панфилова "Начало"....253
И.Н.Каштанова. Драма К.Марло "Трагическая история доктора Фауста" и драма Р.Грина "Монах Бэкон и Монах Бунгей"....255
Б.Б.Байкель. Жанровые особенности драмы Я.-М. Ленца "Новый Меноза"....256
Г.М.Васильева. Ранний Гейне и иенский романтизм....258
Л.Г.Малышева. Лирическая новелла в немецкой литературе 50 - 60-х гг.XIX в. (К вопросу о типологии жанра)....260
Г.А.Федорова. Символика как жанрообразующий элемент в романах Э.Золя....262
И.В.Киселева. Чехов и ранний Джойс - автор "Дублинцев" (К вопросу о методе и жанре)....264
В.М.Яценко. Поэтика "мифа" в "Жан-Кристофе" Ромена Роллана....266

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Проблемы литературных жанров
Материалы четвертой научной межвузовской конференции
28 сентября–2 октября 1982 года

Редактор Л.П.Цыганкова

ИБ Подписано к печати 20.06.83. КЗ 06163.
Формат 60 x 84 1/16. Бумага типографская № 3. Пл.17,3;
уч.-изд.л. 14,6; усл. п. л. 16. Тираж 600. Заказ 226.
Цена 2 р.20 к.

Издательство ТГУ, 634010, Томск, пр. Ленина, 36
Межвузовская типография ОмПИ, 644050, Омск, пр.Мира, 11.

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Digital Library (repository) of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

1-981996

Томский госуниверситет 1878
Научная библиотека 00705102

2 р. 20 к.