



**ПРОБЛЕМЫ
ЛИТЕРАТУРНЫХ
ЖАНРОВ**

ПРОБЛЕМЫ
ЛИТЕРАТУРНЫХ КАНОНОВ
Материалы третьей научной межвузовской
конференции 6 февраля - 9 февраля
1979 года



Издательство Томского университета
Томск - 1979

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

70202 58 - 79
I77(012) - 79

© Издательство Томского университета, 1979 г.

М. М. Гиршман

ЖАНР, МЕТОД, СТИЛЬ КАК НЕОБХОДИМЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЦЕЛОСТНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ

Историко-теоретический подход к изучению художественной целостности должен быть прежде всего связан с классическим противопоставлением древнего и нового искусства. Одним из глубоких его выражений является сформулированное Ф. Шеллингом разграничение двух путей выработки стиля: "Там (в древнем искусстве, — М.Г.) господствует образцовое или первообраз, здесь (в искусстве нового времени — М.Г.) — оригинальность. Ведь там общее явлено как особенное, род — как индивидуум, здесь, напротив, индивидуум должен явиться как род, особенно как общее. Там исходная точка всегда тождественна, это что-то одно, именно само общее, здесь же исходная точка всегда и необходимым образом различна, ввиду того, что она приходится на особенное". И если в древнем искусстве категория жанра исчерпывающе характеризовала эту всегда тождественную "исходную точку", то в искусстве нового времени художественная целостность предстает как заново осуществляющийся в каждом творческом акте диалектический переход жанра в стиль, адекватный обратному преобразованию особенно-го в универсально-всеобщее. Именно такое двунаправленное движение становится внутренней закономерностью возникновения, развертывания и завершения художественного целого.

Такой двунаправленный процесс — переход жанра в стиль и приобретение индивидуально-особенного содержания творческой личности к содержанию объективно-всеобщему — актуализирует категорию метода как трансформацию объективного в субъективно-творческом сознании художника и необходимую организующую ступень этих переходов. Метод, жанр и стиль, применительно к литературе нового времени, не отождествляясь друг с другом, становятся равно необходимыми характеристиками именно целостности литературного произведения.

Везде "стиль входит как элемент в жанровое единство высказывания" (М. Бахтин), но только в художественном высказывании литературы нового времени стиль — это принципиальная характеристика не элемента, но целого — того нового, "рождающегося" целого, которое появляется на устойчивой основе жанра, но не повторяя и даже не просто варьируя эту основу, а качественно преображая ее в свете нового творческого замысла — замысла, в котором содержится и творческий метод его реализации. Это субъективное целое замысла — метода встречается с объективным целым жанра, и они оба диалектически

отрицаются в качественно новой объективности стиля, который, с одной стороны, определяется методом и жанром, а с другой, - представляется как результирующая структура, снимающая эти противоположности в синтезе конкретного произведения.

Качественный скачок при создании новой целостности не дает возможности всегда усмотреть в жанре определенный тип стиля. В связи с этим в литературе нового времени формируется собственно стилевые типы с характерной именно для данной категории связью этих типологических границ и с "глубочайшими твердынями познания" (Гете) и с непосредственно воспринимаемыми "обозримыми и осязаемыми" особенностями речевой внешности литературного произведения. Два типа стиля, о которых идет речь, - это поэзия и проза, противопоставление которых только в литературе нового времени осознается как внутреннее противоречие словесного искусства (а не противоположность искусства и не искусства).

Н. Л. Леядерман

СИСТЕМА МЕТОД-ЖАНР-СТИЛЬ В ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ

Данные эстетики, искусствознания и литературоведения дают основание полагать, что категории метода, жанра и стиля характеризуют основные законы художественного освоения действительности: ее "познавательного определения, этической оценки и художественно-завершающего определения" (М. М. Бахтин). Посредством этих законов познавательно-оценочная, преобразующая и знаково-коммуникативная стороны художественной деятельности реализуются в художественном произведении, этом неделимом феномене творчества, пронизывая все его уровни. Наиболее крупное художественное образование - литературное направление - также представляет собой исторически возникающую и существующую в течение определенной эпохи относительно устойчивую систему жанров и стилей, организованную познавательными принципами господствующего в эту эпоху творческого метода. Категории метода, жанра и стиля оказываются совершенно необходимыми и вместе с тем вполне достаточными характеристиками любой художественной системы. Не составляет исключения и такая система, как творческая индивидуальность писателя. Тип мышления, к которому тяготеет писатель, вступает в "избирательное сродство" с принципами и способами художественного мышления, которые лежат в основе тех или иных методов, жанров, стилей.

Вот почему при исследовании существенных тенденций и закономерностей развития литературы действительно объективные результаты можно получить лишь на основе изучения того, как взаимодействуют метод, жанр и стиль в структурах разных историко-литературных систем, какие сдвиги при этом происходят именно в структурах.

Эмпирические данные свидетельствуют о сложности, многовариантности и подвижности отношений между методом, жанром и стилем в разные литературные эпохи. Поэтому нет и не может быть некоей универсальной, пригодной для всех времен иерархической модели "метод-жанр-стиль". В каждую литературную эпоху иерархия этих категорий будет иной. Но чтобы постигнуть структуру конкретной историко-литературной системы, следовало бы, во-первых, иметь представления о модели каждой из категорий, образующих ее структуру, а во-вторых, знать принципиальные связи между ними, связи постоянные и устойчивые и все же внутренние динамичные, дающие простор для исторических перестроек в иерархии "метод-стиль-жанр".

Такая работа только начинается. Учитывая это, имеет смысл попытаться вести анализ литературного развития сквозь "приему" одной из его структурных основ - стиля или жанра.

При изучении определенного периода в истории литературы или даже этапа целесообразно, на наш взгляд, применять жанровый принцип анализа. Жанровая система произведения - чуткий резонатор на все внешние и внутренние факторы художественного развития. Формирование новых жанров и жанровых разновидностей, внутреннее развитие и совершенствование жанров, их взаимодействие, становление целых жанровых систем отражают существенные закономерности историко-литературного процесса.

В этом убеждают наблюдения над жанровыми тенденциями в советской художественной прозе на современном историко-литературном этапе (1950-70-е годы). В общих чертах динамика жанрового развития в это время такова: от значительных успехов "монументального" расказа к утверждению крупных романских жанров, от господства жанров, тяготеющих к лирической доминанте, к жанрам, где усилена роль объективно-эпической доминанты, от чередования отдельных ведущих жанров в 50-е - начале 60-х годов к сложному "равноправному" взаимодействию в 70-е годы разнообразных жанров и целых жанровых систем, опирающихся на традиции реалистических, романтических и даже просветительских жанров.

В диахронной системе жанров 1950-70-х годов преломились и отличные тенденции времени, и активизация основных литературных

течений направления социалистического реализма, и совершенствование творческого метода. Так, "сквозь жанр" просматривается логика развития художественного сознания, поступательно осваивающего и разрабатывающего концепцию человека и мира, выдвигаемому новым этапом развития нашего общества.

И.И.Стебун, Л.Карбивничая

ЖАНРОВЫЙ ПОТЕНЦИАЛ РОМАННОГО ЭПОСА

Роман - самый молодой, становящийся и далеко еще не завершённый феномен в ряду "готовых", давно сложившихся и устоявшихся жанров. Превосходя и неистощимыми возможностями своего творческого потенциала, всеохватностью и глубиной эпического мировидения, он по праву завоевал лидирующее положение в жанровой системе литературы нового времени.

Романный эпос, более чем любой другой жанр, сопряжён текущему, саморазвивающемуся миру. Как и сама живая жизнь, он подвижен, текуч, неограничен в многообразии средств созидания эпической картины мира, как и сама живая жизнь, он не приемлет каких-либо канонов, застоя, окостенения. Обладая обостренной, подлинно радарной чуткостью к запросам и велениям своего времени, он постоянно находится в неустанном поиске адекватных современному состоянию мира форм воссоздания его сущностных процессов, сдвигов общественного бытия, его социальных и духовных коллизий и борений. Поливариантность романских форм возрастает, но неизменно устойчивой остаётся родово-жанровая природа романа как эпоса нового времени.

Роман - исторически открытый в своей незавершённости жанр. Взаимодействуя с другими жанровыми образованиями, способствуя их романизации, он, в свою очередь, и сам постоянно обогащает свой творческий арсенал многими элементами поэтики лирических и драматических жанров, осваивая и транспонируя их соответственно своей эпической природе в зону собственного силового поля. Наряду с элементами литературно-художественных жанров, роман широко использует компоненты нехудожественных видов словесности /эссе, документ, дневник, мемуары, письма и др./, которые обретают в контексте целостной структуры романного эпоса качественно-новую, специфически-романную функцию.

И не случайным является то обстоятельство, что в научный литературоведческий оборот вошли и получают в последнее время "права гражданства" такие жанровые определения тех или иных разновид-

ностей романа, как "роман-трагедия", "лирический роман", "роман-парабола", "роман-эссе" и т.п. Оставляя в стороне в данном случае вопрос о правомерности или неправомерности подобных определений, мы однако считаем необходимым акцентировать тот факт, что за отдельными терминологическими обозначениями зачастую кроются явно неправомерные и безосновательные попытки теоретического пересмотра родово-жанровой природы романа.

В современном романе и, в частности, в такой его жанровой разновидности, как лирический роман, закономерно получивший довольно широкое развитие в реалистической литературе наших дней /в связи с повышением роли субъектного фактора в системе художественного освоения мира/, некоторые исследователи, особенно в западных странах, видят "деэпизацию" романного жанра, утрату им своей эпической субстанции. Лирический роман в этой связи рассматривается как якобы свидетельство "освобождения" "романного мира" от эпических функций, его родовую трансформацию в сугубо субъектный лирический жанр.

Между тем в действительности лирический роман представляет собой лишь своеобразную разновидность романного эпоса. Эпическая картина мира объективируется в структуре лирического романа, будучи пропущена сквозь "магический кристалл" субъектного мировосприятия, открываясь нам в своих главных сущностных чертах и проявлениях, в своих конкретно-чувственных субъектно-объектных связях. Более того, она обретает в лирическом романе особую концептуальную аналитически-целостную определенность.

Эти положения конкретизируются в нашем докладе на анализе внутренней структуры современных лирических романов литературы социалистического реализма /романы "Анри Матисс" Луи Арагона, "Дума о тебе" М.Стельмаха, "Исповедь на вершине" И.Муратова/, в их сравнительном сопоставлении со структурами эпических романов /романный цикл "Британский путь" Дж.Линдсея, "Живые и мертвые" К.Симонова, "Судьба" П.Проскурина/, что позволяет выяснить типологическую устойчивость родово-жанровой природы всего многообразия разновидностей романа как эпоса нового времени.

М.Г.Соколянский

ПРОБЛЕМЫ ТИПОЛОГИИ РОМАНА В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Проблема теоретического изучения романа и его модификаций на основе типологической классификации этого жанра была впервые выде-

лена из круга более общих вопросов и поставлена на пороге нашего века в трудах К.Тюандера и В.Дибелиуса, а позднее продолжена в работах Г.Лукача, Э.Мира, Б.В.Томашевского. В последующие десятилетия вопросы типологии романа разрабатывались в трудах В.Кайзера, Э.Штайгера, У.Бута, М.М.Бахтина, Н.Фрая, Г.Н.Песпелова, А.Флакера, Д.В.Затонского, Ф.Штанцеля и других исследователей.

Стихийные попытки дедуктивного вычленения различных типов романа можно обнаружить в книгах и статьях многих историков литературы, не задававшихся специальной целью создать стройную типологическую классификацию. В такого рода трудах типологическая характеристика жанровой природы произведения зачастую дается по принципам самым разнообразным — от откровенно формальных /например, по объёму романа/ до чисто содержательных /по тематике/.

Одна из самых продуктивных тенденций наметилась в трудах теоретиков литературы, кладущих в основу своей классификации характер конфликта и опирающихся на гегелевское понимание специфики романа как жанра. Начало этой тенденции было положено Г.Лукачем в его "Теории романа", где в основу классификации положен конфликт между духовным миром человека и окружающей реальностью. Этот подход получил развитие в марксистском литературоведении 1930-х годов, а затем и в исследованиях двух последних десятилетий.

Другой подход к изучению типологии романа, ведущей своё начало от В.Дибелиуса, связан с выделением доминанты во внутреннем мире художественного произведения, принимаемой за критерий классификации. Наиболее чёткий вид эта схема приобрела в работе В.Кайзера, вычленившего и описавшего три вида романа /роман событий, роман пространства и роман характеров/. Классификация В.Кайзера была позднее несколько дополнена и расширена А.Флакером.

Большой строгостью отмечены построения, основанные на специфике повествовательной манеры. В исследованиях Э.Штайгера, У.Бута, Ф.Штанцеля были доведены до логического конца некоторые устремления англо-американских неокритиков, исследовавших типологию повествования с учётом "точки зрения" повествователя. Однако при выделении "повествовательной манеры" в качестве принципа типологической классификации происходит, на наш взгляд, подмена исследовательской задачи: вместо типологии романа как литературного жанра рассматривается типология повествования.

Изучив основные тенденции в построении дедуктивной классификации романских модификаций, можно согласиться с теми литературоведами, которые полагают, что критерии типологического подхода к

жанру романа еще нельзя считать достаточно разработанными. Вопросы типологии романа, по-видимому, трудно исследовать "ишь в теоретико-литературной плоскости. Традиция "историко-теоретического" изучения вопросов теории романа в отечественной науке восходит к Александру Заселовскому. В 1920-е годы Б.В.Томашевский пришёл к выводу, что классификация романских форм "может быть развёрнута только в плоскости историко-литературной". Невозможность решить эту проблему чисто дедуктивным путём доказана также трудами М.Бахтина.

В то время как теоретики предлагают различные дедуктивные построения, историки литературы продолжают активно оперировать традиционными, эмпирически выделенными терминами /"авантюрный роман", "исторический роман", "психологический роман" и т.п./, за каждым из которых стоит определенная, исторически сложившаяся разновидность романа.

Предлагаемый "историко-теоретический" подход к решению поставленной проблемы предусматривает описание каждой из этих разновидностей /на первых порах - в рамках отдельных историко-культурных эпох/ с выделением основных жанромодифицирующих признаков. Результаты такого изучения могут дать материал для обобщения следующей ступени, на основе которых может стать реальным создание единой типологии романа нового времени.

А.И.Филатова

К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОЙ КЛАССИФИКАЦИИ СОВЕТСКОГО ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА

Интенсивность развития современного исторического романа и его достижения объясняются возросшим интересом общества развитого социализма к познанию истории, стремлением осмыслить современную действительность в ретроспективе ее исторического становления.

Проблема "личность и история", принципиально важная для романа о минувшем, получает более многостороннее и диалектическое обоснование. Внимание исторических романистов акцентировано на такие грани этой проблемы, как личность и ее ответственность за судьбы истории, личность и ее воздействие на ход событий. Современный исторический роман привлекают не только личности, в которых воплотились прогрессивные идеи времени, но и исторические деятели, оценка которых сложна и неоднозначна (Марфа Посадница в одноименном романе Д.Блашова, хорезмшах Джелал-ад-Дин в романе Д.Абашидзе "Долгая ночь", протопоп Аввакум в романе В.Н.Иванова "Чёрные

леди"). Проблема власти, основанной на насилии, на политике завоевания, нашла свое истолкование в трилогии С. Бородина "Звезды над Самаркандом", в которой писатель нарисовал обобщенный образ завоевателя, повторяющийся, по его словам, в веках.

Современный исторический роман имеет жанровые формы, которые способны наиболее полно ответить на идейно-эстетические запросы современности. Все увеличивавшееся многообразие исторического романа стало одной из его особенностей в наши дни. В современном историческом романе успешно развивается широкий эпический роман, продолжавший традиции советского классического романа (С. Залыгин, С. Бородин, Д. Балашов, А. Нурпеисов и др.).

Появляются исторические романы "фольклорного плана". ("полуроман-полусказка" С. Федорченко "Павел Семигоров"), "Озорной роман из народных уст", "Казашкому роду нет переводу или Казак-Мамай и Огонь-Молодица" А. Ильченко). В романе о прошлом усиливается субъективное начало (М. Шагинян "Первая Всероссийская", Д. Давыдов "Завещав вам, братья"..., Д. Трифонов "Нетерпение" и др.). Заметно активизируется роль автора, принимавшего непосредственное участие в повествовании (А. Ильченко, В. Пикуль, М. Шагинян и др.). Становится весьма ощутимыми публицистическая и сатирическая направленность исторического романа (В. Пикуль и др.).

Проблема классификации советского исторического романа была поставлена исследователями 30-х годов (А. Каминцев, А. Цырлин, И. Себрянский, А. Алпатов). В качестве основы для классификации в наши дни принят проблемно-тематический принцип. В соответствии с этим выделяются такие разновидности исторической романистики, как собственно-исторический роман, историко-биографический, военно-исторический и историко-революционный. Имея свои безусловные достоинства, такой подход страдает узостью, ибо при нем почти не учитываются особенности организации материала, своеобразие формы, в которой воплощено историческое содержание. Исторический роман является неотъемлемой частью литературного процесса.

Содержание истории, как это показывает художественный опыт, воплощается в любой из романских разновидностей, разрабатывавшихся в литературе эпохи.

Современный исторический роман не укладывается в рамки определенных, бытующих в критике. За примелькавшимися определениями "исторические повествования", "хроника" и т.д. скрываются романы, представлявшие собой широкие эпические полотна, романы социально-

психологические, философские и лирико-философские, романы, которым придана форма мемуаров, романы с сильным публицистическим и сатирическим началом.

Усилия исследователей, занимавшихся изучением исторического романа, в основном были направлены на выявление его специфических особенностей и в этом направлении сделано немало. Сейчас задача, на наш взгляд, заключается в том, чтобы определить место, занимаемое историческим романом в современном литературном процессе, и выявить его наиболее типичные разновидности. Проблемно-тематический принцип нельзя признать достаточным для внутрижанровой классификации.

В.И.Борисенко

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТИ КАК ФУНДАМЕНТАЛЬНЫЙ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП ЛИТЕРАТУРНОЙ ТЕОРИИ

/опыт системного анализа категорий метод-жанр-пафос-стиль/

Любое теоретико-литературоведческое исследование оправдано лишь в той степени, в какой оно стремится говорить на едином языке с произведением писателя и жизнью. Писатель и теоретик, а следовательно, произведение и его теория по отношению к жизни — это не параллельно существующие миры, а единый процесс, имеющий единый исток и единую конечную цель — осмысление и переустройство жизни человека, творящего свою историю.

Эстетическая концепция личности и жизни как исходный фундаментальный принцип анализа художественных явлений позволяет понять некогда скрытую для теоретического мышления процессуальность и функциональную внутреннюю взаимообусловленность категорий творческого метода, жанра, пафоса и стиля, отражающих "единоличностный" срез содержательного взаимодействия целостной системы жизнь-произведение-жизнь.

Имея дело не с объективной, а с субъективированной действительностью, искусство слова и в универсальных, и в конкретно-исторических художественных системах всегда так или иначе формировалось как эстетическое жизнесознание, жизнестановление, жизнедеятельность личности, порожденной в поэтическом мире как ее, жизни, собственное должествование и внутренне формируемый личностный момент целесообразного саморазвития. Не теоретические манифесты сами по себе, а живое творчество будущего, выходящего по своим качествам за пределы не удовлетворяющего нас мира со —

ставляет конститутивную основу и объяснительный принцип категорий метод-жанр-пафос-стиль. По своей глубинной природе эти категории восходят к общему понятию жизнедеятельности: мы говорим о методе, и понимаем - "метод жизни", говорим о жанре и понимаем - "жанр жизни, повеления", "пафос жизни", "стиль жизни". Литературное произведение - это тоже ее, жизни, "тело и дух", ее лицо и форма существования, объективно выражаемая жизнь человека, индивида, личности - Иванова, Петрова, Сидорова - и их реального или должного, а того - Кышкина, Обломова, Базарова как эстетического "своего-другого". Следовательно, метод не как понятие, а как активно действующая основа и целесообразное жизнедеятельности и творчества органически входит в процесс становления и в содержательную ткань произведения, в каждом миге сообщая ему импульс саморазвития, формируя его жанр и пафос, в конечном счете, сообщая ему стиль его деятельности в контексте реального мира.

Двигаясь далее в глубины проблемы, мы приходим к выводу, что вечно исчезающая от нас "тайна жанра" заключена в тайне внутреннего строя личностного Я-мира, Я-существования, открывающего не только "нервную систему" связей "Я" с содержанием чувственного /внутреннего/ и созерцаемого /вне его/ мира в их субъективной целостности, но и вскрывающего чисто духовные, идеальные действия /интенции/ этого "Я", направленные на эти содержания через "магический кристалл" эстетических долженствований, рождающихся в мире "Я" и осознаваемых на уровне теории как природный импульс стремления человека к гармонии с миром. Не познавательное, т.е. вторичное, а жизнедеятельное, непосредственное включение субъективности в содержательные миры объективности с обхватом им пафос способа и качества существования /"качества жизни"/. Интенциональность /активное саморазвитие/ поэтического мира - пафос, являясь "эстетическим нервом" совершающегося в этом мире действия, несет с собой по каналам духовных связей системы Я-мир подлинную эстетическую сущность личности, осуществляющей свою жизнь в формах /законах/ драматизма, лиризма, комизма и т.д., реально разрешающихся в стиле действия произведения с читателем. Поэтому расчленение категорий жанра и пафоса, точнее - пафоса жанра принципиально недопустимо. Реальный смысл, раскрывающий единство исторического и типологического подходов к анализу литературного процесса, заключен в понятиях эпического, лирического, драматического, комического, виристического и т.д. жанра романа, повести, драмы и др.,

но не в самих понятиях романа, повести и пр., традиционно осмысливаемых как "жанр".

В результате мы приходим к выводу, что система метод-жанр-пафос-стиль подлежит анализу только в категориях человековедения, в категориях эстетической концепции личности, что единственно соответствует самой природе и цели искусства слова и что единственно может оправдать существование литературной теории перед лицом реальной жизни и науки.

Ф.Э.Канунова

ГНОСЕОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РОМАНТИЗМА В.А. ЛУКОВСКОГО
(по материалам библиотеки поэта)

Библиотека Луковского содержит обширную философскую литературу. Поэт в течение 10-20-х годов внимательно прочитал Бонне, Кондильяка, Дма, Руссо, Бидерманна и др. Маргиналии на "Созерцание природы" Бонне, "Трактате об ощущениях" Кондильяка, трактатах и "Новой Элоизе" Руссо составляют десятки страниц, содержащих интересные суждения по важнейшим проблемам гносеологии, природы человека, имеющие первостепенное значение для понимания метода Луковского-поэта. Луковский безоговорочно принимает главное положение французских и английских сенсуалистов об опытно-происхождении чувств. "Мы существуем и чувствуем, - записывает Луковский на полях "Трактата об ощущениях" Кондильяка, - поскольку, мы получаем ощущения извне". Рассмотрение эмоционального опыта как основы познавательной деятельности личности органично вошло в романтическую эстетику Луковского, наносило удар по рационализму, сближало искусство с действительностью. Внимательное изучение Луковским природы, животного и растительного мира (пометы на книжках Бонне, Бурфона и др.), стремление осмыслить место каждого, даже самого примитивного явления в системе мира, непосредственно отражалось на характере творчества Луковского, придавало ему определенную объективную нечужденность.

Материал библиотеки показывает, что важнейшими факторами сближения с действительностью для Луковского явились познание природы (его натурфилософские штудии) и изучение истории. Луковский, как и романтики 20-30-х годов, погружается в деятельное исследование русской и мировой истории (см. его пометы и маргиналии на "Историю" Карамзина, книгах Устрялова, Эверса, Шлёгеля и др.). Изучение истории помогает Луковскому обосновать романтичес-

кую диалектику, романтический историзм, романтическую концепцию искусства как явления, вечно развивающегося.

Однако, признавая наличие объективного мира, влияющего на человека и вызывающего в нем эмоциональную реакцию, Жуковский вместе с тем признавал существование сверхличной силы, бога, провидения. Дуализм Жуковского проявлялся на такой важнейшей проблеме личности, как проблема свободы и необходимости, решение которой мы также находим у Жуковского в процессе чтения французских сенсуалистов и прежде всего — Руссо. Критикуя вместе с Руссо с идеалистических позиций механистическое понимание личности материалистами XVIII в., Жуковский в ряде вопросов приближался к диалектическому пониманию человека как существа, не только детерминированного, но и активного, обладающего свободой нравственного выбора, а тем самым способного к нравственной саморегуляции и усовершенствованию, но в то же время внутренне противоречивого. Это имело прямой выход в эстетику Жуковского, наносило удар по рационализму, подготавливало его психологический метод, объясняло сложную диалектику объективного и субъективного в его творчестве.

Таким образом, материалы библиотеки показывают, что эстетика романтизма Жуковского складывалась в процессе творческого осмысления сенсуалистской философии и передовых исторических и естественнонаучных взглядов его времени, во многом определивших специфику его художественного метода, обусловивших объективно-идеалистический пафос его творчества.

А. П. Казаркин

ЖАНРОВОЕ ОПРЕДЕЛЕНИЕ И КРИТИЧЕСКАЯ ОЦЕНКА

В литературоведении не раз высказывалось мнение, что художественные ценности живут безотносительно к жанровым границам и создаются независимо от жанровой природы, но осознание художественной ценности происходит в жанровом контексте, где действует определенный идеал, или норма жанра.

Если нет окончательных определений произведения, то надо попытаться динамично понять и жанр, предложить функциональное понимание литературы, видеть ее со стороны борьбы ценностей. Произведение живет в обновляющемся сознании поколений и поворачивается все новыми своими гранями, происходит постоянная переакцентировка или смена доминант. Это связано с актуализацией того или иного жанра, т. е. с признанием его самым продуктивным и своевременным. Известно, что есть время малых и время больших жанров. Раз-

межевание нередко проходит по десятилетиям. В 20-е годы в советской литературе преобладали малые жанры, в 30-е - большие, война вновь вызвала к активности рассказ, очерк и короткую повесть, а конец 40-х - начало 50-х - вновь время текстов большой протяженности, 60-е годы прошли под определяющим воздействием рассказа, в 70-е годы он заметно потеснен в журнальных публикациях повестью и романом.

В жанровом определении подчеркивает ту сторону пафоса произведения, всегда более или менее многозначного, которая больше соответствует современным запросам, вступает в диалог с актуальными проблемами эпохи, социальной группы. Так, в "Вишневом саде" Чехова одни видели водевиль, другие - лирико-философскую драму, третьи - социально-психологическую драму, четвертые - даже трагедию-притчу о России-саде. Анализ ведется в избранном ключе, произведение оценивается как удачный или неудачный пример названной жанровой разновидности.

"Скифы" Блока первоначально воспринимали как оду, хвалу новому, или как инвективу, порицание старому миру, это связано с поляризацией, контрастностью восприятия мира в эпоху революции. Позднее произведение интерпретировали как философскую поэму в миниатюре (более нейтральное восприятие).

Как многогранен пафос высокохудожественного произведения, так разнонаправлены и его жанровые тяготения. Произведение вступает в диалог с эпохой, ее запросами одной из своих граней, и оценке, хотя в принципе она должна даваться целостному произведению, подвергается важнейшая, актуальная грань. Смысл произведения и жанровое видение - это (согласно Бахтину) диалог двух сознаний, а в предельном случае - диалог двух культур. Позднейшие жанровые перетолкования происходят чаще всего, очевидно, оттого, что указанный критиком - современником автора - жанр представляется уже не столь продуктивным.

В этом отношении трудно найти более впечатляющий пример, чем "Мастер и Маргарита". Переключку его с эпохой критики сразу видели в разном; истолковывали как сатирический роман (чем сужали его значимость и мысль), как фантастический, гротескно-реалистический, сюрреалистический, мифологический роман, роман-утопию, интеллектуальный или философский роман, мениппеи и т.д. Ценность романа определялась в соответствующем жанровом контексте. Смещение доминанты ведет и к тому, что в качестве главных указывают разных героев романа. С этой точки зрения, несколько по-разному толкуется

авторская позиция, соотношение трагедии и иронии, то есть роман оценивается то как образец философской иронии, то как драма художника в нашем столетии, то как вечное возвращение масок пророка, судьи неправого, мага и т.п. То есть оценка коренным образом зависит от того, что понято, что оценивается. Так же указывает, какой аспект пафоса произведения воспринят как доминирующий.

Обратимся к двум новейшим повестям в рассказах. "Книга детства" Д. Нагибина и "Последний поклон" В. Астафьева (1977 и 1978 гг.) — две лирические автобиографические повести, не вызвавшие заметного оживления в критике. Вспомним в этой связи, какие ожесточенные споры велись вокруг лирической прозы 15–20 лет назад, и нас удивит невнимание критики к этим произведениям крупнейших современных авторов. Очевидно, здесь сработал узко понятый критерий актуальности. Эти повести в рассказах, очевидно, показались критикам вчерашним днем, повторением пройденного. Непродуктивность жанра в текущий момент мешает критикам отнестись к этим лирическим повестям с вниманием.

Любое произведение рано или поздно выходит за свои первоначальные смысловые границы, меняется его общественная значимость и звучание в новом литературном контексте.

Конечно, жанр — основа стабильности произведения, но ведь сами жанры эволюционируют, и определение жанра в пору его бурного развития и в пору стабилизации, очевидно, разное дело. Так или иначе, жанровое определение ведется из контекста, из опыта литературы и учитывает ее новейшие достижения. Жанровое движение литературы не должно выглядеть изолированным и самодвижущимся рядом, тогда как все эмоционально-ценностное и пружинение жанровой структуры — только в сплетении с запросами эпохи.

И.А.Калинина

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ ЖАНРА В РАБОТАХ Ю.Н. ТЫНЯНОВА

Плодотворное изучение проблемы литературных жанров невозможно без обращения к опыту предшественников развития литературы, а в связи с обращением литературоведения к системному анализу актуальным и значительным представляется теоретическое наследие Ю.Н. Тынянова. Тынянов — теоретик, особенно в ранних работах, разделяя основной тезис СПЯЗа "искусство есть прием", но целый ряд его положений, критически осмысленных в позиций современной литературоведческой методологии, представляет интерес для формирования концепции жанра.

В теории жанров Тынянов исходил из принципа системности, который понимал как обязательное соотношение каждого художественного элемента с остальными в данном произведении и со всей литературой в целом. Определить понятие жанра, по мнению Тынянова, можно только через систему постоянно развивающихся отношений между конкретными художественными произведениями и всей литературой, так как отношение конкретного текста со всей литературой, на его взгляд, опосредствовано жанром. Изучение же изолированных жанров вне знаков той жанровой системы, с которой они соотносятся, невозможно.

Тынянов в теоретическом и историческом рассмотрении пародии исходил из системного подхода и уже в ранних работах главным условием рождения пародии считал нарушение гармонии между элементами художественного произведения. Но при разрушении органического единства пародируемого произведения устанавливалось, по его мнению, новое органическое единство внутри его; образовавшаяся дуплановость — основная особенность пародии. В поздних работах "О пародии" Тынянов выделял в литературной эпохе несколько систем и связывал появление пародии с перезолом конкретного литературного явления из одной системы в другую /произведения державинской поэтики воспринимались как пародия в карамзинской, и наоборот/.

Причины развития жанров в тыняновском учении связываются с отступлением данного литературного факта от прежней его соотносительности, что приводит в движение всю литературную систему. Жанровые изменения — один из видов движения, в результате которого жанр, с одной стороны, становится неузнаваемым, с другой стороны, сохраняет нечто прежнее.

В определении отличительных жанровых черт Тынянов шел от выделения большой и малой формы жанра и связывал основные черты жанра с принципами их конструкции. Так вопрос о возникновении жанровых новаций ставился ученым в плане отделения основных черт жанра от второстепенных. Причем сдвиг жанров Тынянов связывал с изменением основных жанровых особенностей, а необходимыми условиями сохранения жанра считал черты второстепенные.

В определении жанрового своеобразия одиоза как ораторский жанр Тынянов выделял жанровую установку, направление поэтического слова, его функцию в системе литературы. Таковой установкой он считал ориентацию на произнесение. Тынянов выдвинул интересное положение "сознания ценности жанра", которое представляет собой выделение старшего жанра и младших, сосуществующих одновременно.



Старший жанр определяется не как замкнутый в себе жанр, а как определенное конструктивное направление. Жанр оды, по Тынянову, впитывал в себя все новое, оживлялся за счет других жанров, изменялся до неузнаваемости и все же оставался одой, пока его основной установкой была ораторская речь.

Суждения Тынянова о жанрах в системе постоянно развивающихся литературных связей, о жанре как установке, выделение основных и второстепенных жанрообразующих форм, характеристика их взаимоотношений и др. имеют свои источники в живом литературном процессе и нуждаются в осмыслении с позиций современного литературоведения.

А.М.Корокотина

ПРОБЛЕМЫ МЕТОДА ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ В 20-е годы
(на материале осмысления творчества М.Горького)

20-е годы - период особенно активного процесса "самопознания" критики. С самого начала ставился вопрос. "... какими методами она должна растить новую литературу" ("Сибирские огни", 1923, № 5-6, с.218). Среди проблем, особенно волновавших советскую литературную критику, главная - "что такое пролетарская литература... есть ли особый творческий метод, свойственный пролетарскому писателю, и какой основной принцип его определяет" (Луначарский).

Преимущественное внимание литературы к социальным явлениям обусловило преобладание социологического принципа в критике, особенно в условиях борьбы за характер отношения литературы к действительности, за место ее в общественной жизни, за реализм в его новаторском проявлении и т.д. Методу критики формальному, интуитивистскому противопоставляли социологический, социально-исторический, "метод материалистической критики" (Плеханов), марксистский (Луначарский). При этом новый метод литературы определяли как пролетарский, героический, революционный или романтический реализм.

На формирование метода литературной критики влияло размежевание литераторов, теоретические декларации и лозунги группировок. Однако развитие критики в своих закономерностях выходило из рамок групповой борьбы. Если рассматривать метод как систему, где первый уровень - идеологический, то на этом уровне почти все советские критики в 20-е годы сближаются. Расхождение появляется на уровне методологии, что объясняется недостаточной четкостью пред-

ставлений критика - политических, социологических, эстетических и т.д., напряженность общественно-политической обстановки, сложностью творческих исканий в литературе, неустоявшимся читательским восприятием. Сила влияния этих причин обусловлена спецификой критики, ее предмета и функций.

Общепризнано, что обсуждение творческого метода советской литературы началось в конце 20-х - начале 30-х годов. Между тем критическая практика свидетельствует, что в той или иной форме проблемы метода новой литературы ставились советской литературной критикой с первых лет ее развития, параллельно с исканиями самой литературы. Трудности методологических поисков особенно остро проявились при осмыслении творчества А.М.Горького.

Определение классового содержания творчества Горького - яркое свидетельство сложности формирования методологии советской критики. Пролетарское содержание творчества Горького в 20-е годы не признавали не только формалисты (В.Шкловский, Б.Зихенбаум), перевалцы (А.Воронский, Д.Горбов, А.Лежнев), но и напостовцы, рапповцы, активно выступавшие за пролетарскую литературу, к этому мнению присоединялись В.Фриче, В.Переверзев, на определенном этапе - даже А.В.Луначарский.

Определявшее влияние на формирование марксистского метода советской критики оказало обращение ее в 20-е годы к изучению ленинского подхода к литературным явлениям, в частности, к творчеству Горького. Опубликование с 1924 г. писем Ленина А.М.Горькому вызвало во второй половине 20-х годов большую критическую литературу на тему "Ленин и Горький". Методология решения всех обсуждавшихся вопросов претерпела серьезную эволюцию под влиянием усвоения общетеоретических и эстетических положений В.И.Ленина.

Работы А.В.Луначарского о Горьком - убедительный пример развития и совершенствования метода марксистской критики в процессе осмысления творчества писателя с ленинских позиций. Типологическая определенность, жанровое разнообразие, яркость стиля в работах Луначарского о Горьком, особенно конца 20-х - начала 30-х годов, характеризуют метод критика, позволивший глубоко раскрыть новаторство творческого метода писателя - основоположника социалистического реализма.

А.Г.Свешников

ЖАНРОВЫЕ МОДИФИКАЦИИ ПРОЗЫ 20-х годов И ПРОБЛЕМА "ЖИВОГО ЧЕЛОВЕКА"

"Вечная" тема искусства "человек и мир", "человек и общество" в послереволюционную эпоху резкого противостояния старого и нового миров проявилась в своеобразных для того времени формах конфликта. Разнохарактерное художественное решение жизненных проблем нашло отражение в жанровом многообразии прозы 20-х годов даже на одно из её направлений - психологическом.

Одна из ветвей этого направления - литература "психологического реализма" /термин рапповцев/, создававшаяся пролетарскими писателями. "Психологический реализм" в равной мере и степени проявлялся и в художественной практике, и в литературной теории и критике - в так называемой проблеме "живого человека". Эта проблема была прямо связана с художественными поисками писателей и с главным вопросом общественной жизни того времени: каким стал человек перед лицом новой действительности?

Литература "психологического реализма", как и проблема "живого человека", отсчитывает свой путь с начала 20-х годов, с появления в 1922 году повести А.Тарасова-Родионова "Шоколад", хотя сам термин "психологический реализм" возник в критике РАПП позднее.

Проблема взаимоотношения со старым миром уже здесь, в повести "Шоколад", ещё за несколько лет до попыток философско-теоретического обоснования критикой РАПП проблемы "живого человека", решалась путём противопоставления во внутреннем мире героя нового и старого как чувственно-унаследованного и классово-приобретённого.

Художественные произведения такого рода, при всей их разнообразности в решении конфликта, в кругу социально-психологической прозы первой половины 20-х годов являют собой определенную модификацию психологического жанра вообще и осмыслиются сегодня как особый жанр - "субъективно-психологический" /рабочий термин/.

Во второй половине 20-х годов, в период особенно пристального внимания к проблемам психологизма и одновременного существования разного рода антипсихологических течений, жанровое разнообразие прозы "психологического реализма" становится ещё большим, хотя главным конфликтообразующим элементом по-прежнему остаётся так называемый "образ пришлое", но выступающий теперь в более разнообразных формах: в сфере чисто подсознательных ощущений героя /Шорохов в "Рождении героя" Д.Либелинского или Мартин Баймаков в

"Преступлении Мартина" В. Бахметьева/; в отличном от настоящего образе жизни персонажей /Макар Одинцов в "Сигнале" или Анна Рыскова в "Обидах" Я. Шведова/; в борьбе биологии и идеологии в душе одного человека /Наталья Тарпова в одноименном романе С. Семёнова или Фёдор Коробов в "Родне" И. Чумандрина/ и т.д.

Оценка литературы "психологического реализма" самими критиками-налитпостовцами с точки зрения разрабатываемой ими теории "живого человека" далеко не лишена крайностей. В пылу полемики с противниками психологизма они поднимали на щит то, что наиболее последовательно отражало каноны "живого человека". Хотя было и немало исключений, в первую очередь, в суждениях А. Тадеева /создателя образа Левинсона - поистине живого человека/, интерпретация которого этой проблемы была наиболее верной и диалектической.

Иную позицию, как известно, заняли противники психологизма внутри РАПП - критики и писатели группы "Литфронт". Их оценки художественных произведений носят элементы вульгарного социологизма, при всей справедливости их мнения о некоторых недостатках психологического направления пролетарской литературы.

Таким образом, литература "психологического реализма", при всей своей тематической общности с психологическим направлением вообще и с жанром социально-психологической прозы, в частности, заключает в себе и нечто особенное, т.е. такие содержательные и идейно-эстетические признаки, которые позволяют говорить и об особом жанре этой литературы, и о её поджанровых разновидностях, выделяемых в соответствии с характером конфликта и способами его художественного воплощения в каждом конкретном произведении.

Такому жанровому анализу литературы "психологического реализма" способствует и изучение связи этой литературы с её теоретическим обоснованием - проблемой "живого человека". Именно теория "живого человека" определила модифицирующее движение литературы "психологического реализма" в 20-е годы, показав в конце концов значительную долю несостоятельности такого пути разрешения усложнившейся, этически заострившейся жизненной проблемы после-революционной эпохи - проблемы "человек и революция".

Э.Г. Шик

НЕКОТОРЫЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ РАЗВИТИЯ ЭПИЧЕСКИХ ЖАНРОВ
/на материале прозы Сибири 60 - 70-х годов/

Современный литературный процесс в Сибири ведет свой счет

от очерка. Именно очерк как жанр наиболее подвижный и оперативный откликнулся первым на новые веяния жизни пятидесятых годов.

Однако дело не только в широком распространении очерка в пятидесятые-шестидесятые годы. Нельзя не заметить сильного влияния очерка на все жанры литературы. И влияние это было плодотворным, когда оно проявлялось в остром интересе писателей к современности, когда в различных жанрах литературы усиливалось аналитическое, исследовательское начало, когда все больше и больше давала о себе знать очерковая документальная основа, усиливалось авторское, личностное начало, приумножался интерес к психологии советского человека.

"Аналитичность ведет к лиризму - к исповедальности", - отмечал Б.Бурсов. Основательно исследуется значимость лирического начала в трудах В.Днепров, А.Эльяшевича, в недавней монографии С.Липина "Сквозь призму чувств" /М., 1978/. Однако А.Чичерин видел историю романа как историю преодоления лиризма. Исследователь в своей отрицательной оценке так называемой лирической прозы был отнюдь не одинок.

Обращение к произведениям лирической прозы Сибири, к ее разновидности - исповедальной повести /И.Лавров, Г.Машкин, Дм.Сергеев, М.Малиновский, Н.Самохин/ - позволяет с полным основанием отметить, что талантливый художник, теснейшим образом связанный с жизнью, способен и в лирической повести постигнуть воздушные тенденции общественной жизни, вылепить крупные характеры и передать волнующее чувство Родины.

Лирическая проза конца 60-х-начала 70-х годов /Р.Катаев, Д.Грашин и др./ заметно обогащает и расширяет возможности повествования за счет широкого использования условных средств художественного раскрытия действительности, органического объединения элементов мемуарного и публицистического, сатирического и фантастического явным своим стремлением к философскому обобщению жизненного опыта личности.

Исследовательский, аналитический пафос литературы, органическая связь ее с проблемным очерком определили ещё одну очень важную особенность ее современного состояния - пристрастия к документальной основе.

Современный литературный процесс Сибири предлагает самые различные пути решения проблемы соотношения документа, факта и художественного вымысла писателя /А.Колтелов, А.Шагин, М.Сергеев и другие/. Каждый из предложенных этими и другими писателями пу-

тея решения названной проблемы достоин внимания и изучения, ибо все они приумножают возможности эстетического выражения важнейшего принципа социалистического реализма — принципа историзма.

Документализм современной советской прозы, таким образом, — особенность, вызванная к жизни эстетическими потребностями сегодняшнего дня, стремлением найти новые и более действенные средства воздействия на читателя.

Человек и История — вот что все больше волнует литературу в последние годы. Именно с этим связано заметное усиление психологизма в современной советской литературе. Вполне опутимо это и в произведениях писателей-сибиряков или писательниц, творчество которых неразрывными узами связано с Сибирью — В. Астафьев, С. Залыгин, А. Иванов, П. Проскурин, В. Распутин.

Повышенный интерес к внутреннему миру человека определен самим нашим временем. XXIV съезд КПСС, констатируя серьезные социальные изменения в нашем обществе, выдвинул положение о новой исторической общности — советском народе. В отчетном докладе XXV съезду КПСС указывалось, что важнейший итог шестидесятилетнего развития нашего общества — советский человек.

Все это и определило некоторые характерные особенности психологического исследования в современной советской литературе — стремление оглянуться назад, к истокам, попытаться увидеть сегодняшний день, его героя в широкой исторической перспективе, заметно приумножился интерес к самым различным сферам человеческой деятельности, что, в свою очередь, опять-таки определяет новые качественные особенности историзма современной советской литературы.

И. Л. Смольникова

СООТНОШЕНИЕ ФОРМ АВТОРСКОГО "Я" КАК ЖАНРОБРАЗУЮЩИЙ ПРИЗНАК МЕМУАРНО-АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Понятие жанра в современном литературоведении не имеет канонического определения. Но, безусловно, что одним из ведущих признаков, определяющих жанр, является своеобразие позиции автора и специфика форм выражения авторского "я".

Особую роль проблема автора приобретает по отношению к мемуарно-автобиографической литературе, структурообразующим элементом которой является фиксированный личный опыт, документальность ав-

торского "я" Главная задача мемуарно-автобиографической прозы - доказательство эстетической и социальной репрезентативности авторской личности и судьбы, - решается, в частности, путем создания образа автора. Многие исследователи (А.А.Сморodin, Н.К.Констенчик, Е.М.Иванова, В.В.Петровский) отмечают как одно из жанрообразующих свойств литературы рассматриваемого типа двулановость образа автора. Он предстает одновременно в двух (по крайней мере) ипостасях - автогероя и повествователя.

Различие этих модификаций авторского "я" прежде всего в неравенстве жизненного опыта, которое определяет существенные функциональные различия. Прежде всего у них неодинаково "поле" оптического и временного обзора. Автогерой "жестко" прикреплен к своему историческому времени, его пространственная позиция тоже фиксирована - он изображает то, что видит сейчас, в настоящее время вокруг себя. Единицы измерения его хронотопа близки к реальным (минуты, часы и т.д.). Пространственно-временная позиция автогероя "точечна" ("дневникова") - и в этой ограниченности есть свои преимущества - все, что изображено с его точки зрения, предстает детально, конкретно, пластически.

Пространственно-временная позиция повествователя - "панорамна". "Поле" его пространственно-временного обзора огромно - это весь опыт прожитой жизни. Время жизни лежит перед взором повествователя как некое пространство. Различные и отстоящие по времени эпизоды как бы "изымаются" в изображении повествователя из хронологического ряда и располагаются не один за другим, а один рядом с другим, координируются как части единой структуры - идейного замысла произведения. Отсюда - другие единицы хронотопа. Изображение всегда результативно, ретроспективно, и потому суммарно, это не "крупный", а "средний" и "общий" план.

Точки зрения автогероя и повествователя различаются также в плане оценки, психологии, фразеологии (особенно явственно - в изображении детства, где точка зрения автогероя психологически и фразеологически маркирована). Соотношение этих двух форм авторского "я" отличает традиционный автобиографический роман (Л.Толстой, М.Горький, Ф.Гладков, В.Каверин и др.), где преобладающей является точка зрения автогероя, от "мемуарного романа" нового типа (И.Эренбург, В.Шкловский, Ю.Олеша, М.Шагинян, М.Исаковский, В.Кетлинская, В.Катаев и др.), где сюжет организует точка зрения повествователя.

Характерной особенностью мемуарно-автобиографической прозы

последних лет является ее "эпистолярность", когда точка зрения предполагаемого читателя оказывается активным участником сюжета. Изменения в соотношении форм авторского "я" в мемуарно-автобиографической литературе последних лет имеют жанрообразующую природу.

В. В. Блажес

ФOLK-КЛОРНЫЙ ТИП ЭПОПЕИ

Обычно считается, что русский народный эпос бытовал в "малой" форме - форме эпической песни, а "большая" форма - эпопея - не успела сформироваться. Такое мнение разделял в XIX в., к примеру, П. Н. Рыбников, которому мы обязаны открытием бытующего эпоса на Русском Севере. В частности, он сравнивал развитие русского эпоса с "историей развития библейской поэзии у других народов индоевропейского племени" и приходил к выводу, что "наша эпическая поэзия остановилась на первой ступени развития, былинах, и не успела перейти в эпопею". Переход же в эпопею, по Рыбникову, должен осуществляться через стяжение песен в циклы, которые "под влиянием какого-либо господствующего мифа или преобладающей нравственной идеи сближаются между собой и при участии личного творчества сплавиваются в эпопею". Приблизительно на той же точке зрения стоят и современные исследователи (В. Кожин). В подобных суждениях совершенно не учитывается специфика фольклора, которая проявляется хотя бы в том, что у талантливого эпического певца в процессе акта творчества существует соотносительность песен, имеющая семантический характер.

Нет ни одной работы, где изучался бы акт творчества, или единичное проявление исполнительства. Обычно изучается репертуар эпических певцов. Но ведь в искусстве, кроме репертуара, объем и состав которого никогда не является основным показателем мастерства, существует единичное проявление исполнительства, акт творчества /концерт, творческий вечер/, когда музыкант, рассказчик ради достижения поставленной цели, ради выражения какой-либо идеи предлагает вниманию публики известные ему произведения, должным образом организованные, в продуманном порядке, подчиненные определенному замыслу. У народных певцов и рассказчиков тоже есть репертуар и акт творчества. Последний может длиться несколько часов или дней, например, пение эпических песен или рассказывание сказок. И если взять этот акт творчества, длившийся "не-

сколько дней сряду", и рассмотреть его структурную организацию, то окажется, что она имеет свои закономерности, что она содержательна. Если эту кропотливую работу провести, станет ясно, что смысл выражается не только, так сказать, материей произведения, но и системой реплик и пояснений, а также тем, какому жанру отдано предпочтение, соотношением жанров, порядком исполнения песен одного жанра, характером переходов от одного произведения к другому, длиной интервалов между песнями схожей тематики и одной жанровой разновидности. Последовательность произведений, способ их группировки, дискретность, протяженность - существенные свойства акта творчества.

Если в свете сказанного рассмотреть Сборник Кирши Данилова, который, по сути, является письменно зафиксированным актом творчества одного носителя эпоса, то можно выяснить следующее. Акт творчества талантливого эпического певца - это не моно-, а политематическое динамическое формообразование, которое может быть эпопеей, очень определенной жанровой целостностью. Цементирующим началом здесь является мироощущение эпического певца, оно организует весь песенно-повествовательный материал, делает акт творчества самостоятельным и уникальным художественным организмом. Особо подчеркнем, что этот художественный организм может возникнуть только в том случае, если носитель эпоса, во-первых, ошущает противоречивость истории и современности, традиционного и нового, общенародного и личного, государственного и семейно-индивидуального, а также информативности и художественности с её вымыслом, прозы и поэзии, речевой и музыкальной интонации; если носитель эпоса, во-вторых, понимает, пусть и бессознательно, что его творческая задача заключается не в исполнении ряда отдельных эпических произведений, но именно в выражении этой диалектической противоречивости; и если, в-третьих, он сможет эту противоречивость передать, привести к гармоническому равновесию во время акта творчества. Акт творчества носителя эпоса - это художественный организм, сцементированный системой зависимостей, сцеплений между отдельными песнями, и эти сцепления суть выражение концепции особых жизненных отношений.

Фольклорная эпопея возникала при каждом новом исполнении, существовала только в течение акта творчества. Она не могла быть буквально повторена, не могла быть возобновлена - всякое повторение и возобновление давало новый вариант, хотя, конечно же,

эпопея конкретного носителя эпоса может быть рассмотрена на инвариантном уровне. Фольклорная эпопея жила жизнью обычного фольклорного жанра.

Фольклорный тип эпопек принадлежит истории народной поэзии.

Л.С.Соболева

ОСОБЕННОСТИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ЖАНРА ИСТОРИЧЕСКИХ ПАРЕМИЙ БОРИСУ И ГЛЕБУ

Паремийные чтения Борису и Глебу были созданы в XI веке и активно переписывались в сборники постоянного состава на протяжении нескольких столетий. Текстологическое исследование этого памятника позволяет не только проследить движение текста, но и поставить ряд проблем, связанных с вопросами жанровой характеристики.

Та "младенческая неопределенность форм", которая, по выражению Л.С.Лихачева, характерна для наиболее выдающихся произведений древнерусской литературы XI-XIII веков, в полной мере может быть отнесена к Паремийным чтениям Борису и Глебу. Свойственный киевской эпохе историзм проникает в самую устойчивую в жанровом отношении часть литературы, употребляемую в церковном обиходе, формируя жанровый феномен - исторические паремии.

Обычные паремии представляли собой отрывки из книг Ветхого Завета, читаемые на вечерне перед праздником. Кроме индивидуальных чтений, использовались паремии из Общей Минеи, предназначенные для определенного типа святого. Всем русским святым, кроме Бориса и Глеба, паремии брались именно оттуда. Исторические паремии русским князьям-братьям не имеют повторений в практике христианства. В них смело соединились ветхозаветные отрывки /1 паремия/ и изложение событий из русской истории в летописном плане /2 и 3 паремии/. Описание битвы Ярослава со Святополком Окаянным уже одним фактом помещения в сборник рядом с паремиями из Ветхого Завета поднимало русские исторические события на уровень общехристианских, уравнивая в сознании человека с библейскими преданиями. По сути дела, перед нами своеобразное решение того же самого вопроса о праве молодого народа на политическую и церковную самостоятельность, который был поставлен и получил гениальное художественное разрешение в "Слове о законе и благодати" митрополита Илариона.

Выделенные в процессе текстологического исследования редакции памятника отражают историю развития жанра. Так, "особая" редакция исторических паремий, обнаруженная пока в единственном списке /ГБЛ, собр. Удольского № 1277, дл. 129-130 об./, являет собой первый этап формирования единого текста. Эта редакция сохраняет архаичную идею кровной родовой мести Ярослава за убитых братьев. Первая ветхозаветная паремия здесь только названа, изложение в "фактической" части памятника характеризуется большей свободой при цитировании Святого писания, нежели в прочих редакциях.

В "краткой" редакции, текст которой по древнейшему списку XIV века был опубликован Д.И.Абрамичем, происходит процесс приспособления к друг другу разнородных частей памятника, что закономерно для "объединявших" жанров древнерусской литературы. В первой ветхозаветной паремии делаются поправки, подгонявшие библейские цитаты под события братоубийственных раздоров, во второй и третьей частях, напротив, происходит более дословное включение цитат в текст, из памятника изгоняются устаревшие идеи кровной мести. "Пространная" редакция расширяет цитируемые отрывки, вносит в текст более обихристианские идеи наказания за "гордость и высокоумие", награды за праведную жизнь.

Утрата исторических паремий из богослужебной литературы на протяжении XV-XVI вв., их замена каноническими паремиями, которая наблюдается в этот период в рукописях, связанна, на наш взгляд, не только с тем, что устаревает основной корпус идей борисоглебовского культа - соподчинение князей одного рода, но и в силу специфики жанровой природы памятника. Ветхий Завет всегда воспринимался как наиболее историческая часть Библии, поэтому существование исторических паремий поддерживалось их окружением в Паремийнике. Начиная с XV века, паремии попадают в иной тип сборников постоянного состава - служебные Минеи. Новый конвой исторических паремий Борису и Глебу выявляет их определенную чужеродность в силу исторической установки для задач и стиля христианской церковной службы. Некоторый разнобой в использовании ветхозаветных паремий в службе русским князьям-мученикам завершается с появлением в 1629 году печатной польской Минеи, окончательно канонизировавшей набор чтений.

Г. П. Рычкова

РАССУЖДЕНИЯ /РАЗМЫШЛЕНИЯ/ КАК ЖАНР САТИРИЧЕСКОЙ
ЖУРНАЛЬНОЙ ПУБЛИЦИСТИКИ 2-й ПОЛОВИНЫ ХУШ ВЕКА

Ускоренное развитие новой русской литературы в ХУШ веке, обусловленное особенностями социально-исторического пути развития России, сопровождалось возникновением, взаимодействием и взаимопроникновением различных литературных жанров. Свообразным плацдармом, где идет апробация самых различных, порой неожиданных прозаических жанров, становятся страницы журналов, которые начиная с 1755 г. занимают прочное место в политической и литературной жизни России. Журналы становятся ареной политических, философских, морально-этических, эстетических споров, которые выплескиваются на их страницы, не успевая порой облечься в строго продуманную форму. Читатели и издатели начинают "рассуждать" на страницах периодических изданий о самых различных вопросах жизни страны. Эти синкритические рассуждения /размышления/ и становятся одной из форм выражения мысли в прозе, которые мучительно имеет русская литература ХУШ века. Идет процесс становления жанров, и устойчивых, четко определенных границ пока не существует. Поэтому, выделяя необычный для современного читателя жанр рассуждения /размышления/, мы не стремимся дать его четкого определения, а пытаемся лишь на основе анализа произведений этого жанра, встречающихся на страницах русских журналов II половины ХУШ в., определить некоторые сходные черты, позволяющие говорить о рассуждении /размышлении/ как жанре ранней журнальной прозы.

Нетрудно заметить, что центральное место в журнале "Ежемесячные сочинения" /1755-1764 гг./ занимает размышления на научные и нравственно-философские темы. Однако уже в этом первом русском журнале появляются сатирические размышления, интересные тем, что они носят литературный характер. Так, в частности, привлекает внимание теоретическое рассуждение о сатире, представлявшее собой перевод "Гольберговых нравоучительных рассуждений" /март, июнь, 1758/ под названием "О правильном употреблении хвалы и хуления". Это рассуждение заключает в себе теоретические основы сатиры "на порок", а не "на лицо", получившей развитие в следующих русских периодических изданиях.

Ряд рассуждений этого журнала, таких, как "О деньгах" /март, 1758/, "О благослазумии" /февраль, 1760/, высмеивают общечелове-

ческие пороки: сребролюбие, глупость, жалность и пр. Авторы рисуют абстрактные портреты г. Прохладникова, г. Штуммера и др., заставляют читателей задуматься над их пороками, поразмышлять, сравнить.

Достаточно видное место рассуждениям критического характера отводит журнал "Праздное время в пользу употребленное" /1759 г./ . В центре внимания сатирических рассуждений журнала - вопрос о месте, роли и значении современного дворянства в Российском государстве. Эта проблема разрешается в негативном плане. Авторы рассуждений настойчиво проводят мысль о том, каким не должен быть современный дворянин /см. рассуждения "О беседах и книгах", "О скорости времени", январь, 1759/.

Издания Московского университета 1760-х годов/"Полезное увеселение", "Свободные часы", "Невинное упражнение", "Доброе намеренье"/ - это уже литературные журналы, что накладывает отпечаток и на их жанровое содержание. Жанру сатирического рассуждения /размышления/ отводится здесь меньше места.

Размышлениями о книгах и читателях открывается два журнала М.М.Хераскова - "Полезное увеселение" и "Свободные часы". Эти вступительные статьи к журналам представляют собой "преувещания", где формируются принципы, которых будет придерживаться издатель. Херасков готовит читателей к восприятию своих изданий, учит отличать грубые литературные подделки от настоящей литературы, прививает хороший вкус. И делается это в очень приемлемой, уважительной по отношению к читателю форме рассуждения /размышления/. Издатель словно приглашает читателя подумать вместе с ним о чтении книг, о вреде и пользе чтения. Он не навязывает своих выводов, он просто размышляет.

Рассуждения /размышления/ как жанр почти исчезают со страниц журналов зрелого периода развития русской журналистики /1769-1774 гг./, в частности, из журналов Н.И.Новикова, так как издатель "Трутня" и "Живописца" начинает отказываться от прямых нравовучений и наставлений, принцип отражения жизни и принцип подачи материала усложняются. Идет процесс выработки новых оригинальных жанров.

Таким образом, рассуждения /размышления/ как оригинальный жанр журнальной публицистики II половины XVIII века сыграл свою положительную роль в становлении новых форм сатиры в русской журналистике и как жанр исчез, растворившись в других более "живучих" беллетристических жанрах.

О.Б.Кафанова

Н.М.КАРАМЗИН И ФРАНЦУЗСКАЯ ПРАВОУЧИТЕЛЬНАЯ СКАЗКА
/жанровое мышление Карамзина-переводчика/

В обширном переводческом наследии Н.М.Карамзина особое место занимает так называемая нравоучительная сказка / *conte moral* /, наиболее ярко представленная в творчестве французских беллетристов Л.-Ф. Мармонтеля /1723-1799/, Л.-П.Флориана /1755-1794/ и С.-Ф.Ланлис /1746-1830/.

Вследствие своего исключения из сферы "высокого" искусства русская проза XVIII века не имела жанровой определенности. В эстетическом сознании конца XVIII века термины "сказка", "повесть" и "роман" были часто взаимозаменяемы. В "Сокращенном курсе российского слога" /1796/ выделено всего два прозаических жанра: басня как "вымышленное приключение, на некоторой вероятности основанное" и повесть - "повествование действительно случившихся происшествий". При всем разнообразии своего содержательного наполнения повесть, или сказка, предполагала обязательное соблюдение эмпирического правдоподобия, в то время как роман в большей мере ассоциировался с художественным вымыслом.

"Сказки" Мармонтеля, Флориана и Ланлис пользовались большой популярностью в России конца XVIII - начала XIX вв. По выражению А.С.Пушкина, названные литераторы просто "овладевают русской словесностью". Этот необыкновенный успех имел объективные причины. "Сказка", жанр емкий, представленный различными сочинениями малой формы, явилась переходной ступенью от пришедшего к упадку авантюрно-рыцарского романа к роману психологическому, потребность в котором настоятельно ощущалась.

Мармонтель, Флориан и Ланлис были прекрасными проводниками и популяризаторами просветительских идей. Несмотря на определенное различие в мировоззрении, их объединяла вера в добрую природу человека и могучую силу воспитания. "Нравоучительная сказка" выполняла одновременно двойную функцию: развлекательную и дидактическую. В отличие от Крециянова-сына с его обличительным и сатирическим пафосом, Мармонтель, Флориан и Ланлис воплощали идеальную сторону действительности в привлекательной форме. Объектом их внимания стала нравственно-этическая сущность человека, проявляющаяся в его взаимоотношениях с другими людьми. Отсюда преимущественный интерес к проблеме совершенствования личности и обращения к

семейно-любвиной тематике. Неотъемлемым свойством многих "сказок" является культ чувствительности, понимаемой как способность к состраданию. Чувствительность становится критерием, определяющим внесловесную ценность человека.

"Сказки" как жанр, выросший на основе просветительского творческого метода с его абстрактным изображением человека и приоритетом разума над чувством, были тем не менее привлекательны своим гуманизмом, обращенностью к извечным моральным проблемам, а также художественным мастерством изображения эмоционально-психической сферы.

Н.И. Карамзин обращался к переводам "нравоучительных сказок" на протяжении всей своей литературно-художественной деятельности. В период ученичества /"Детское чтение для сердца и разума", 1787-1788/ переводы из Жанлис явились для него своеобразной лабораторией выработки собственного слога. Он учится у французской писательницы передаче нового строя чувствования, перенимает стилистическую цветистость и претенциозность, типичную для первой редакции его оригинальных повестей периода "Московского журнала".

Несмотря на в целом бережное отношение Карамзина к оригиналу, в процессе перевода французские "сказки" претерпевали существенные изменения, обусловленные эстетическими задачами переводчика и запросами русской литературы. Карамзин устраняет длинноты и опрошает манерную изысканность речи, добиваясь краткости и лаконичности, большей повествовательной ясности и четкости психологического рисунка по сравнению с подлинником. Помимо чисто стилистических правок Карамзин с помощью купюр изменяет идейное содержание ряда произведений. Разрушая и преобразуя французские циклы путем перестановки их компонентов и исключения "сказок" типа философской притчи, пасторали и прозаической басни, Карамзин создает новые циклические образования, состоящие из повестей, проникнутых определенным психологизмом /"Новые Мармонтеловы повести", ч. I-2, 1794, 1798; "Повести г-жи Жанлис", ч. I-2, 1802, 1803/. Произведения французских беллетристов, приобретая в переводе дополнительную эмоционально-психологическую нагрузку, становились фактом русской литературной жизни.

Созданная Карамзиным сентиментальная повесть, вобрав в себя литературную традицию французской "нравоучительной сказки", является качественно новым жанровым явлением, основанным на принципиально ином художественном методе.

В. В. Соломонова

ХАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЭПИСТОЛЯРНОГО НАСЛЕДИЯ В. Г. БЕЛИНСКОГО
(на примере писем 1837 года)

Без тщательного изучения эпистолярного наследия В. Г. Белинского, его жанровых особенностей невозможно говорить о глубоком и всестороннем изучении становления его личности. Вопрос о жанровом своеобразии писем Белинского представляется весьма актуальным, а между тем он не исследован в нашем литературоведении.

Предметом нашего внимания в докладе являются письма за 1837 год, которые приобретают особую важность, так как в этот год не появилось ни одной печатной строчки Белинского. Представляя собой органический цикл, они богато и разнообразно документируют повседневную его жизнь, отражают его раздумья, сомнения и настроения. Известно, что 1837 год — период наиболее полного увлечения Белинского философией Фихте и Шеллинга. Именно в это время начала зарождаться реакционная идея Белинского — примирение с существующим. Его занимает жизнь в духе, уход в мир отвлеченностей. А все его письма "просветленным" друзьям за 1837 год — это, по его собственному выражению, "какие-то пошлые, коммерческие рассуждения о гадости жизни".

По своим жанровым особенностям это письма-трактаты, своего рода "диссертация", весьма характерные вообще для переписки просвещенной части русского общества последекабристской поры. Обратившись к этим письмам, мы пришли к выводу, что "призрачная жизнь", к которой звала философия Фихте и проповеди Михаила Бакунина, не захватила Белинского полностью. Его письма этого года (особенно к Михаилу Бакунину) — своеобразное разоблачение философии уединения человека в собственном внутреннем мире и стремления не вмешиваться в законы и порядки жизни внешней. Если в соответствии с теорией примирения, зарождающейся в его мировоззрении, в статьях 1836 и 1838 годов Белинский снисходителен "к подлостям и глупостям литературной братии" /II, 177/, то в письмах 1837 года он остается дерзким, остроумным, резким по отношению к бездарности. Характерно использование в письмах жанровых примет публицистской и агитационной "проповеди".

Письма 1837 года дают много примеров того, как Белинский подавлял ложные идеалистические мышления в своем сознании. Они свидетельствуют о становлении теории реализма в его эстетике. Для подтверждения этой мысли мы прослеживаем эволюцию отношения

Белинского к Пушкину. В 1836 году он писал о закате таланта Пушкина (в рецензии на стихотворение поэта). Можно было ожидать, что и в следующем году он повторит о Пушкине то же самое. Философия Фихте и идея примирения должны были еще сильнее отодвинуть на задний план, затмить в его сознании пушкинский реализм. Но в письмах 1837 года он повторяет много раз, что Пушкин "предстал для него в новом свете, как будто он его прочел в первый раз" /II, 178/. В этот год он обдумывал статью о поэте и частично реализовал свой замысел в критическом обзоре посмертных публикаций произведений Пушкина, где утверждал, что "мнимый период падения таланта Пушкина" существовал только "для близорукого прекраснодушия", которое "мерит действительность своим фальшивым аршином и, осудивши поэта на жизнь под соломенной кровлей, на берегу светлого ручейка, не хочет признавать его поэтом на всяком другом месте" /2, 347/.

Письма 1837 года свидетельствуют, что Белинский подошел к следующему периоду своей журнальной работы полным желанием, готовности писать, не променявшим конкретной борьбы за жизненное, демократическое искусство на абстрактные подвиги в жизни духа. В этом и раскрывается жанровое своеобразие писем и даже некоторое их преимущество перед статьями. Будучи "движущейся раскрытой исповедью", письма отражают все стадии формирования той или иной идеи Белинского, всю специфику становления его личности, всю сложную эволюцию его взглядов, что по статьям критика во всех подробностях проследить не удается.

Г.И.Шербакова

ЖАНРОВОЕ ОПРЕДЕЛЕНИЕ САТИРЫ В РУССКОЙ КРИТИКЕ 40-х годов

В истории развития и формирования теории сатиры 40-е годы XIX века были не только переходными, но и переломными. В это время в основном завершается процесс переосмысления предмета и метода сатиры, ее жанрового определения.

На протяжении 30-40-х годов В.Г.Белинский имеет свой взгляд на сатиру, пересматривает и уточняет свое отношение к ней. Для Белинского вопрос о сатире важен не столько в самостоятельном значении, сколько в связи со становлением реализма, новой реалистической литературы, основной чертой которой все заметнее становилось отрицание, критическое отношение к действительности. Уси-

ление критического элемента в русской литературе давало новый повод Белинскому прояснить свое отношение к сатире, которое, постоянно развиваясь, все-таки не приняло форму итогового результата.

В наиболее ранних своих статьях Белинский допускает просветительское толкование задач комедии и сатиры как важных факторов общественного перевоспитания. Критик воспринимает как данность представление о сатире — одном из жанров лирического рода и его прозаических формах дидактического, морализаторского толка (в творчестве Одоевского). Белинский объявляет жанр сатиры необходимым элементом поэзии, впрочем, не признавая за ним высоких художественных достоинств. Существовавшей сатире Белинский пытается противопоставить "... Сатиры Овенала, ямбы Барбье, пьесу Пушкина "Поэт и Чернь", пьесы Лермонтова "Печально я гляжу на наше поколенье" и "Поэт", которые есть произведения столько же поэтические, сколько и дидактические" (т.е. сатирические). В современном понимании трудно эти стихотворения назвать сатирой. То, что Белинский сам видит в них двойственный элемент, доказывает, что и для него они не были чистой принадлежностью сатирического жанра. Перед Белинским встает необходимость различать сатиру как жанр и сатирическое отношение к действительности, которое требует жанрового разнообразия.

В статье "О сочинениях князя Одоевского" (1844 г.) Белинский завершает свое рассуждение о будущем сатирического жанра предположением о необязательном выделении дидактического (сатирического) вида творчества в самостоятельную величину в современной литературе. Традиционно сохраняя особую близость сатиры лирическому роду с его преобладающей субъективностью, Белинский видит и возможность выхода сатирического метода за рамки определенного жанра. Причем явно прослеживается генетическая связь основных приемов этого метода с традициями "овеналовской" сатиры.

Другое же, в нашем представлении, сатирическое направление — гоголевское, Белинскому трудно назвать сатирическим. Утверждая в статье о Кантемире, что "сатирическое направление, столь живое и действенное для общества... никогда не прекращалось в русской литературе... но только переродилось в юмористическое, как более глубокое в технологическом отношении и более родственное художественному характеру новейшей русской поэзии", Белинский отказывается от термина "сатирический", ставшего для него анахронизмом.

Раздумья о путях развития сатиры в 40-е годы других критиков, в первую очередь С.П. Шевырева и А.П. Милюкова, дополняют картину становления теории сатиры в это время, подготовившее такое понимание сатиры в 50-60-х годах, которое уже близко нашему современному. В ранних рецензиях Чернышевского сатира старого толка не воспринимается всерьез; он высмеивает "несколько горячих слов против злоупотребления", в которые выродилась к этому времени сатира, "злая сатира", как он ее называет, и жалеет, что авторы не придали ей мористического вида, тогда бы вышло больше оживления и правды. Такое утверждение показательно как итог длительного периода сложного, противоречивого становления новой сатиры в русской литературе и ее теоретического осмысления.

Д.И. Гинзбург

СУБЪЕКТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ СВЕТСКОЙ ПОВЕСТИ В РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ 20-30-х годов XIX века
(А.А. Бестужев-Марлинский - А.С. Пушкин)

Жанр светской повести в русской прозе XIX века развивается в двух направлениях - романтическом и реалистическом. Исследование светской повести на материале произведений Марлинского и Пушкина позволяет проследить ее эволюцию с точки зрения субъектной организации произведения.

Мировоззрение высшего общества определяет повествование Марлинского, где светскость становится основной характеристикой и потому ограничением авторской позиции. Изящное остроумие и изысканный стиль выступают эталоном данного круга, а жизненный опыт субъекта повествования выглядит единственно возможным. Отсюда однозначность решений, замкнутая определенным типом мышления.

У Пушкина светская повесть предстает нежизнеспособной как тип мировоззрения (Вольская в отрывке "Мы проводили вечер на даче" объединяется с Клеопатрой в "Египетских ночах" в аристократизме - извращенности. Для Клеопатры любовь находит высшее воплощение в смерти. Вольская в своей пресыщенности пытается быть Клеопатрой в свете), но не исключается вовсе.

Сознание повествователя собирает несколько точек зрения, выступающих равноправными в своей неопределенности. Так заявлено Марья Гавриловна "была влюблена" предшествует ироническое "была воспитана на французских романах". Читатель в раздумьи:

что это — неосознанная игра во влюбленность или настоящее чувство — печаль Марьи Гавриловны о гибели Владимира глубока и не оставляет сомнений в искренности (А.С.Пушкин "Метель").

Неоднозначно решается проблема фантастического в "Пиковой даме". Повествовательная ирония и реалистическая мотивировка фантастического, с одной стороны, и чудесный выигрш, с другой — ориентируются на две противоположных манеры восприятия.

Подобная неопределенность, в которой субъект — творец сознательно объединяется с субъектом — сотворцом и героем, отвергает единичное решение как единственно возможное с точки зрения относительных возможностей духовного человеческого опыта в постижении тайн человеческой души и тайн Вселенной.

Н.Е.Медведев

СИСТЕМА РОМАННЫХ МОДЕЛЕЙ В РОМАНЕ ПУШКИНА "ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН"

В тексте романа "Евгений Онегин" много разного рода литературных знаков. Это имена писателей, названия произведений, имена литературных героев. Герои романа Пушкина предстают как бы в своеобразном литературном маскараде, меняя костюмы и маски, порой совмещая несколько масок, эстетически однородных.

Указанные группы знаков метонимически представляют целые художественные и эстетические системы. Связь литературных знаков с их эстетическим детонатором устанавливается в романе по двум линиям: по соотносительности с эстетической системой и моделью мира определенного художественного направления и по соотносительности с жанровыми типами (моделями, чаще всего романскими) данного направления. При этом включенный в роман "Евгений Онегин" через знаковое представительство контекст-источник может быть функционально связан с одним или несколькими уровнями пушкинского романа, и в зависимости от этого меняется его художественное назначение.

В романе явно определяются два уровня повествования: повествование о героях и событиях; и повествование о повествовании. Наличие таких уровней в романе обусловлено, на наш взгляд, диалектической связью литературы и действительности. Литературное произведение, родившись, становится фактом действительности, влияет на последнюю, врастает в нее и тем самым происходит бытовизация литературы. Потому значительная группа литературных знаков, не переставая быть литературными, становится знаками бытовыми, определяющими и маркирующими тип бытового поведения человека. Это уровень

романа, на котором романские события представлены как подлинные.

Второй уровень повествования охватывает первый, делая его объектом эстетической оценки, в результате чего меняется функция литературных знаков. Литературные знаки выполняют теперь не служебную роль характеристики героя, а функцию прямой отсылки к источнику, который подключается к тексту романа, будучи в нем знаково представленным, и подвергается эстетической оценке наравне с повествованием первого уровня. Следовательно, объектом повествования на втором уровне становится не только то, как рассказывается и о чем рассказывается в романе "Евгений Онегин", но и как рассказывалось и о чем рассказывалось залого до появления этого романа.

Если на первом уровне повествования литературный знак был средством бытовой характеристики героя, то на втором уровне и бытовизированная романная модель оценивается не как явление действительности, а как элемент вторичной романной системы. Поэтому многократно рассматривавшиеся исследователями стилистические и семантические сломы в конце отдельных строф вводят не просто контрастную точку зрения человека другого мира, но содержат двойную оценку. На первом повествовательном уровне это будет оценкой слова и поступка героя как реального человека, на втором уровне это будет и оценка героя, представляющего ту или иную романную модель, т.е. в конечном итоге оценка самой этой модели, данная с иных художественных позиций и снимающая ее (этой модели) претензии на эстетический абсолютизм.

В иерархическую систему романских моделей включается и новая романная модель ("Иные нужны мне картины..."), противостоящая и роману Руссо и байроническому роману. Как правило, упомянутое заявление поэта толкуется исследователями как художественная декларация писателя-реалиста, и новый художественный вариант объявляется абсолютным. Однако возведенное в абсолютизм движение к прозе тоже приводит к рождению штампа, только вместо штампа высокого возникает штамп низкий: "Порой дождливо намедни. Я, завернув на скотный двор... Тыфу! прозаические бредни, Фламандской школы пестрый сор!" Не случайно упоминание о фламандской школе. Стало быть, песчаный кособок, рябины, калитка, сломанный забор, серенькие тучи и т.п. — это тоже своего рода литературность, только с противоположным знаком. По этой причине и предложенная в романе новая модель тут же снимается автором как абсолютная и ставится в ряд сменяющих друг друга романских моделей. Она только одна из многих.

С этой точки зрения повествование второго уровня как слово

о романе принципиально не может иметь отчеркнутого финала, и осознаваемая Пушкиным незавершенность жизни канра могла явиться одной из главных причин нарочитой незавершенности романа "Евгений Онегин".

М.С.Штерн

ТРАНСФОРМАЦИЯ ДИДАКТИКО-АЛЛЕГОРИЧЕСКИХ ЖАНРОВ
В ПРОЗЕ В.Ф.ОДОЕВСКОГО ("РУССКИЕ НОЧИ")

"Двойственность" эстетической природы прозы В.Ф.Одоевского общепризнана. Его произведения /прежде всего, "главная книга писателя - "Русские ночи"/ не вписываются в существующую систему жанровых определений. Проза Одоевского формируется под воздействием отчасти противоположных философско-художественных традиций: дидактической литературы XVIII в. и романтизма. В духе шеллингианских концепций писатель рассматривает эстетическую деятельность как высшую форму целостного самоопределения, а произведение искусства как живой организм. В то же время на его произведениях лежит налет "иносказаний"; с точки зрения самого писателя, они не самоценны, они используются в качестве "проявителей" важных истин - философских, моральных, эстетических. Преодолевая это противоречие, Одоевский создает на основе дидактико-аллегорической системы повествования оригинальные синкретические формы прозы. Решение философских проблем представлено писателем как акт самосознания, практического самоопределения. Для него нет отвлеченной истины: идея всегда живет во внутреннем мире человека, она не только "мыслится", но и "передивается". Одоевский искал такой тип духовно-творческой деятельности, в котором бы снимались абсолютные разграничения между эстетическим, научно-философским познанием и повседневной действительностью. Писатель стремился раскрыть сопричастность отдельной человеческой судьбы всемирно-историческому опыту и хотел, чтобы эта сопричастность открылась сознанию читателя как насущная практическая необходимость. Такую возможность заключали в себе древние дидактико-аллегорические жанры - притча, аллегория. Начатое Одоевским еще в 1820-е годы преобразование этих архаических литературных форм нашло органичное завершение в структуре "Русских ночей" /1844 г./.

Анализ композиции этого произведения показывает, что в художественной структуре "Русских ночей" запечатлена специфическая модель целостности, для которой характерны следующие признаки: I) снятие четких границ между сферой действительности и эстетической

реальность, между индивидуальным и общечеловеческим опытом, между бытом и бытием, повседневностью и историей; 2) воссоздание "вторичной" реальности, то есть действительности, отраженной, освоенной человеческим сознанием. Оловеский не изображает непосредственное течение жизни, но показывает ее отражение в творчестве - записках, философских заметках и размышлениях, в рассказах о реально существовавших и вымышленных личностях. Мир представлен в произведении как проблема, живущая в человеческом сознании; 3) в "Русских ночах" весь многообразный материал, все содержание мировой культуры связывается с проблемой личностного самоопределения, с духовно-нравственным опытом индивидуума. По собственному признанию автора, это произведение выросло из насущной потребности разрешить "задачу человеческой жизни". Отсюда своеобразный дидактизм книги - гигантски разросшейся "притчи"; 4) наряду с "притчобразностью" отмечается и своеобразие диалогической структуры "Русских ночей", обусловленное авторским представлением о "сущностном" характере истины, которая возникает и передается в процессе общения, диалога. Раскрыть истину значит возбудить в "другом" интуитивное понимание, соучастие, побудить его к дальнейшему самораскрытию и самоопределению. В таком понимании диалогизм не противостоит дидактике, но придает ей совершенно особое содержание: "поучение", "назидание" предполагает теперь развитие у читателя способности приобщиться к чужому опыту, увидеть взаимосвязь человеческих судеб, исканий, способности осознать свою сопричастность жизни всеобщей, всемирной. В этом процессе и восстанавливается разрушенная целостность существования.

В итоге композиционного анализа формулируется вывод о принципиальной незавершенности, незамкнутости художественного мира "Русских ночей" - литературного памятника переходной эпохи, книги, обращенной к самосознанию читателя, побуждающей его к выбору и самоопределению.

Л.И.Крекнина

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА А.Ф.ВЕЛТМАНА "СТРАННИК"

В современном литературоведении существенной особенностью романного жанра считается его способность к изменчивости. На активную трансформацию жанра обращает внимание М.М.Бахтин: "Жанрообразующие силы действуют на наших глазах; рождение и становление романного жанра созрели при полном свете исторического дня. Жанровый костяк романа еще далеко не затвердел, и мы еще не можем предугадать всех его пластических возможностей". [1] Ноход

становления русского классического романа, как отмечает большинство советских литературоведов, были 30-е годы XIX в. а, переломные не только в общественно-историческом смысле, но и в литературном. Для данного периода свойственны активные поиски новых жанровых форм, особенно в области прозы. Появление романа в стихах и прозаических циклов Пушкина, Гоголя, В.Ф.Одоевского с характерной фигурой рассказчика способствовало формированию структурных особенностей романного жанра, своеобразный вклад в который внес роман А.Ф.Вельтмана "Странник" (1830-1833 годы), получивший различную оценку не только в отзывах современников (Пушкина, Белинского), но и в работах ученых формальной школы (В.Ф.Переверзева и др.).

"Странник" - "фантастическое путешествие" по географической карте Бессарабии и литература "путешествий". А.Ф.Вельтман трансформирует жанр "путешествий", очеловечивая сентиментального героя-повествователя с его рационалистически заданной чувствительностью. Исповедальная позиция героя-повествователя, напряженно размышляющего над проблемами бытия, организует сюжетно-композиционное единство романа, выражающее романтическое представление автора о жизни, как о ряде случайных столкновений человеческих судеб.

Ассоциативный принцип композиции романа /"путешествие души", прерываемое вторжением реальности/ выражает метание мысли героя в "хаосе жизни". Сосредоточивание внимания на духовных процессах, на "путешествии души" способствует психологизации романного действия, элементы которой, как указывает А.С.Янушкевич, наблюдаются уже в незаконченном романе Н.И.Крамзина "Рыцарь нашего времени".

Развертывание "путешествия" странника во времени-пространстве (противопоставлением сюжетного, настоящего времени, трансцендентному, прошлому и будущему) позволяет показать не только странность личности героя, но и раскрывает негативную позицию автора по отношению к современности. Ироническая отстраненность автора от настоящего миропорядка передается через активную полемику героя-повествователя с современниками, "заблуждающимися, по большей части, о своем желудке", и читателями, которых Вельтман обращает в герои своего романа.

Пolemическое начало романа, активизация позиции читателя способствуют сращиванию дистанции между героем и автором и формированию приема повествования от имени всеведущего автора. Неслучайно герой-странник наделяется биографией и даже именем писателя.

"Калейдоскопичность" (В.Г.Белинский), неоднородность слога романа (в "Страннике" причудливо перемежаются стихи с прозой и даже ритмической прозой) подчеркивает странность вельтмановского героя и как бы овеществляет представление о хаотичности современного миропорядка, не принимаемого автором.

"Странник" – своеобразное завершение поисков русских романтиков 30-х годов в жанре романа. Роман Вельмана – одна из первых попыток создания психологического романа, в центре которого личность внутренне противоречивая, близкая к типу анархиста.

М.И.Шабалин

О ЖАНРЕ "ГЕРОЯ НАШЕГО ВРЕМЕНИ" М.Д.ЛЕРМОНТОВА

С проблемой жанра "Героя нашего времени" тесно связан целый ряд вопросов, касающихся развития русского литературного процесса 30-х годов XIX в. Это вершинное произведение русской прозы 30-х годов исследовано весьма разнообразно, но вопрос о его жанрово-видовой сущности никогда еще не был предметом специального обсуждения. Исходя из представления о жанре как системе идейно-эстетических признаков и свойств, мы предполагаем, что жанровая дифференциация и классификация возможна только по системе критериев, в которых с наибольшей полнотой проявляется диалектическое единство общего (родового), особенного (видового) и единичного (собственно жанрового). Жанровая природа произведения обнаруживается на следующих уровнях художественного целого: проблемно-тематическом аспекте, способе представления характера, принципах построения фабулы и сюжета, особенностях воплощения авторского сознания и пространственно-временных отношений.

Проблемно-тематический аспект лермонтовского произведения указан в заглавии: человек и время. С.М.Лермонтов подчеркивает, что ограничивается лишь постановкой проблемы: "будет и того, что болезнь указана..." А для романного жанра как раз важно стремление решить проблему в возможном, желаемом или допустимом варианте. Лермонтов строит свое произведение таким образом, чтобы обеспечить монументальный контекст для обсуждения "правды" о переходном времени и его герое – мятущейся, мыслящей и остро чувствующей личности.

Наметив рассказать об "истории человеческой души", Лермонтов ограничился изображением необыкновенной души в вершинные моменты ее проявления – объект, частично уже освоенный романтической поэмой. Как и в романтической поэме, в произведении Лермонтова появление героя предшествует описанию места действия, а после знакомства с

героем дается его портрет. В произведении нет биографии, истории героя, не обозначена эволюция его взглядов, тип сознания всду один и тот же. Можно говорить об отдельных биографических реминисценциях и сюжетно не связанных драматических ситуациях (как в романтической поэме), в которых обнаруживаются ведущие черты уже сформированного социально-исторического характера. Таким образом, в способе представления и изображения характера отсутствует присущая роману "история". Поэтический принцип представления характера, с одной стороны, сообщает образу героя утверждающий пафос, а с другой — ограничивает возможности полноты его раскрытия.

Фабульное единство "Героя нашего времени" (в условиях дефабуляризации) достигнуто оригинальным использованием приемов романтической поэмы (принцип центрированности и фрагментарности) в организации художественного материала (и стихотворного цикла).

Сюжетное единство разрозненных частей "Героя нашего времени" скреплено не столько личностью героя, сколько общностью проблематики, единым комплексом идей, которые ставятся и обсуждаются на разных уровнях в отдельных частях произведения, давая в результате некий новый "сверхсмысл", соотносимый только с тем множеством смыслов, которые имеются в отдельных звеньях целого. Полнота суждений о проблематике произведения, истинность представлений о герое времени невозможны без учета структурных принципов философского цикла, на которых основано сюжетное единство "Героя нашего времени". В системе монументального контекста, каким является все произведение, поступки героя можно рассматривать как стремление к истинной любви и счастью (в "Бэле"), очарование естественной красотой, способность откликаться на человеческое несчастье (в "Тамари"), драматически сильно выраженный протест против этических норм своей среды (в "Княжне Мери"). Наконец, в "Фаталисте" как бы дан некий итог устремлений героя в плане целей и способов их достижения, определен нравственно-философский смысл их.

Лермонтов, видимо, сознательно стремился к созданию большой повествовательной формы нового типа. Об этом свидетельствуют и его размышления в самом тексте произведения, и отмеченные нами жанровые особенности и попытки скрыть автора-творца в системе рассказчиков, функции которых четко еще не разграничены. Но проблема романного повествования тоже остается до конца не решенной.

Способы воплощения пространства и времени обусловлены установкой художника на критическую оценку эпохи и ее теоретических учений, не решивших, как показывает Лермонтов, проблему человеческого счастья.

Учитывая наблюдения наших предшественников над жанровыми особенностями составных частей произведения, мы приходим к заключению, что "Герой нашего времени" представляет собой уникальную жанровую систему, трансформировавшую почти все поэтические и прозаические жанровые формы, существовавшие в литературе той поры, на пути к созданию русского романа в прозе. Видимо, сам характер 30-х годов с их поисками и сомнениями, с еще до конца не сложившимися представлениями о природе человека, исключал возможность создания нового романа.

Л.А.Ходанен

О ЖАНРЕ "ГЕРОЯ НАШЕГО ВРЕМЕНИ" М.Ю.ЛЕРМОНТОВА.

К установленным признакам "Героя нашего времени" как "социально-психологического романа" (Е.Михайлова, У.Фохт, Б.Эйхенбаум и др.) постоянно прибавляются новые дополнения и уточнения: "путевой очерк со вставной новеллой" (В.Виноградов), "роман-портрет" (А.Титов), "лирический роман" (К.Григорьян), "философский роман" (И.Виноградов) и др. Наименее изучены в лермонтовском произведении черты философского романа, связь структуры которого с философскими идеями эпохи отмечал Белинский. Современные исследователи (Т.Усакина, В.Елкин) соотносят идеи и жанровые признаки "Героя нашего времени" как философского романа с процессом усвоения широко изучавшейся в передовых кругах русской интеллигенции 30-40-х годов XIX века научной системы Гегеля. Один из аспектов этой связи - проблема познания и самопознания, определяющая некоторые черты концепции "героя времени" в лермонтовском романе и жанровые признаки его как романа философского.

Герой раскрыт в романе через "формулу двойного бытия" (реального и трансцендентного). Художественное пространство Печорина (природа и "цивилизация") - место проявления разных моделей поведения и одновременно самостоятельная субстанция, отношения с которой он пытается осмыслить на уровне философских обобщений. Художественное время Печорина также определяется "двойным бытием": объективное время событийной канвы сюжета и не совпадающее с его ритмом время субъективное, выступавшее формой мыслительного процесса.

Философский тип сознания отмечен отличительными чертами внутренней жизни Печорина: это аналитическая природа ума, вследствие которой его поведение превращается в эксперимент над жизнью ("жизнь, пережитая мысленно") и порождаемый этим отношением к действительности постоянный самоанализ; это способность героя к

большими обобщениями жизненного опыта, которая раскрывается в поэтике времени как формы мыслительного процесса.

Традиционно суждение, что личность "героя времени" — Печорина — лишена идеи развития, дана экстенсивно (Е. Михайлова, А. Титов и др.). Но в романе отмечены моменты становления личностного начала. Подчеркивая "двойное бытие" героя, Лермонтов раскрывает их не в последовательности событийной канвы сюжета, а особо, как типы восприятия действительности сознанием героя, качественно отличающиеся друг от друга (первозданная детская гармония с природой, знание мира людей и сознание этого знания в себе, переход к "самопознанию" и самоопределению, когда "душа, страдая и наслаждаясь, ... проникается своей собственной жизнью...").

Отмеченные в романе этапы развития личности перекликаются с гегелевской концепцией. Категория "разума", вершины развития сознания в "Феяноменологии духа", который осуществляет "познание подлинного в человеке", "подлинного в себе и для себя", намечена в Дневнике Печорина как желанная, но не достигнутая перспектива внутреннего развития.

Самосознание, важнейшая ступень развития личности, представлено в романе не только в индивидуальном пути героя, но в структуре всего произведения намечена возможность его оценки как одного из типов исторического сознания, наряду с фатализмом и волюнтаризмом. Рефлектирующий герой соотнесен с иным типом личности, являющим собой "непосредственное сознание", не затронутое печатью личностного индивидуального начала (герой-горцы).

Обращенность к проблеме познания и самопознания и определенные этим обращением функции художественного пространства и времени, формы изображения человека, тип оформления сюжета, а также определенность связей концепции личности в романе с одним из самых широких европейских и русских течений общественной мысли 30-40-х годов XIX века — гегелевской философской системой — позволяют признать, что "Герой нашего времени" не только социально-психологический, но философский роман, один из первых в ряду русских образцов этого жанра, вызванный к жизни тесной связью художественной и философской мысли, которая была отмечена лермонтовская эпоха.

М. И. Бент

М. Д. ЛЕРМОНТОВ И П. МЕРИМЕ (проблемы метода и жанра)

Связи Мериме с русской литературой издавна являются предметом пристального интереса исследователей. Объективная ценность вклада французского писателя в дело пропаганды и изучения на Западе рус-

ской литературы побуждают обращаться к статьям Мериме о русских классиках. Неоднократно в поле зрения русской и советской науки попадали и вопросы духовных и творческих связей Мериме с русскими писателями, прежде всего с Пушкиным и Тургеневым.

В этом контексте возникновение имени Лермонтова не является неожиданным (на близость Лермонтова и Мериме указывал еще Э. Делакруа в своем "Дневнике"), но вопрос о формах художественных связей двух писателей практически не поднимался.

Давно уже замечено сходство духовного облика Мериме и его героев "двойной жизни". Присутствие субъективно-авторского начала в лермонтовских персонажах (Печорин, в первую очередь) также бесспорно. Это позволяет говорить о романтической оппозиции действительности как исходном пункте формирования типа, модификациями которого, при всех понятных различиях, были Лермонтов и Мериме, поставленные в сходные социально-исторические условия, противопоставлявшие "героическое" в человеке - негероической действительности, осознававшие себя наследниками байронизма, искавшие "экстерриториальности" в биографическом плане (Корсика и Испания для Мериме, Кавказ для Лермонтова), усвоившие в то же время рефлексивно-скептическое отношение к действительности.

Тип "лишнего человека", как он оформился в произведениях Пушкина и Лермонтова, обнаруживает несомненную и генетическую зависимость не только от героев Шатобриана и Констана, но и от более ранних "прототипов" в произведениях Гёте (Вертер) и даже Руссо (Сен-Прё). С тем большим основанием можно отнести к наследникам общеромантической эволюции героев новелл Мериме "Этрусская ваза", "Двойная ошибка", "Аббат Обен". Однако близость Лермонтова и Мериме - не только в общности истоков. Сравнение образов Печорина и Сен-Клера позволяет увидеть и более непосредственный контакт. Авторхарактеристика Печорина ("Моя бесцветная молодость...") обнаруживает показательное сходство с авторской характеристикой Сен-Клера ("Он родился с сердцем нежным и любящим;.."), которое вряд ли является случайным (знакомство Лермонтова с произведениями Мериме не вызывает сомнений).

В обоих случаях позиция персонажей предстает как авторски преодолённая: об этом свидетельствует "форсированный" характер разговора Печорина и Мери и объективность нейтральной повествовательной позиции у Мериме. Хотя в романе Лермонтова сохраняется показательная для романтиков "исповедальность", в самом его герое непосредственно-романтическая оппозиция действительности уже утрачена и присутствует в "снятом" виде как объект рефлексии. Напротив,

у Мериме, при отсутствии выраженных романтических примет жанрового порядка, Сен-Клер как индивидуальность соответствует романтическому типу более полно. Это понятно: между произведениями разрыв более десяти лет ("Струсская ваза" написана в 1829 г.).

Если в указанном случае Лермонтов опирался на Мериме как на звено в эволюции метода от романтизма к реализму, то новый творческий контакт двух писателей связан с обращением Мериме к опыту Лермонтова в 40-е годы. О непосредственном воздействии повести "Тамань" на сюжет и структуру новеллы Мериме "Кармен" позволяют говорить, помимо самого факта знакомства Мериме с произведениями Лермонтова, следующие признаки: образ героя-рассказчика, аккумулярующий авторское "я" и находящийся в ситуации любознательного путешественника и случайного соглядатая; образ женщины, воплощающей романтическую "свободу"; самый образ "свободной жизни" как жизни "беззаконной" (контрабандисты); отдельные сюжетные моменты (например, попытка избавиться от случайного свидетеля); освоение "романтической" действительности неромантическим сознанием (оба писателя отчетливо представляют границы свободы своих героинь).

Сопоставление произведений Лермонтова и Мериме не только позволяет указать на непосредственное творческое взаимодействие двух писателей, но и обнаруживает типологические черты в становлении реализма двух национальных литератур.

Т.Т.Уразаева

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ОСМЫСЛЕНИЯ ЖАНРОВ ПОВЕСТИ И НОВЕЛЛЫ В КРИТИКЕ 30-х годов XIX века

Важнейшими формами времени в русской литературе 30-х годов XIX века стали малые повествовательные жанры. Слово повесть было в 30-е годы универсальным термином для обозначения малых повествовательных форм. По справедливому замечанию Н.Л.Степанова, "и сюжетная новелла, и очерк, и даже фельетон могли называться в то время повестью".

Новелла, несмотря на то, что само это слово почти не употреблялось в 30-е годы, как вполне определенная жанровая разновидность малой прозы существовала в литературной практике этого периода (Погорельский, Марлинский, В.Одоевский, Пушкин, Лермонтов, Гоголь, переводная новелла). Именно поэтому в литературной критике и эстетике 30-х годов постепенно намечаются тенденции теоретического осмысления этого жанра, разграничения его с другими типами малой прозы и прежде всего с повестью.

Новелла, тяготеющая к освоению действия, по своей художественной структуре более драматична, чем повесть. В 30-е годы эта особенность новеллы была отмечена. Новеллы Бальзака нередко определялись как "маленькие драмы" ("Европеец", 1832, ч.1, № 2; "Московский наблюдатель", 1836, ч.6, кн.1). Характерно, что Ф.Кони, переводя новеллу А.Дюма "Маскарад", делает подзаголовок "сюжет драмы".

В повести, тяготеющей к освоению бытия, нет осязаемой драматизации. В повести Гоголя (речь идет о "повести в собственном смысле этого слова", как одной из разновидностей малого жанра в прозе писателя) Белинский отмечает "скудость драматизма". Основной художественный смысл повести Гоголя Белинский видел не в собственно сюжетном движении, а в повествовательном тоне автора.

Основные особенности жанра "повести в собственном смысле этого слова" Белинский видел в "изображении повседневных картин жизни, жизни обыкновенной, прозаической" (I, 289). С.Шевирев в рецензии на повесть Н.Павлова также требует от повести внимания к будничному, повседневному, обыкновенному.

Новелла в отличие от повести возникла как форма освоения эксцентрики жизненного материала, его новизны и необычности. Для новеллы характерен интерес к случайным и исключительным проявлениям жизненных закономерностей. "Пиковую даму" Пушкина с её "исключительностью" содержания Белинский не относил к жанру повести: "Собственно, это не повесть ... для повести содержание "Пиковой дамы" слишком исключительно и случайно" (УП, 577).

Слово "новелла" в 30-е годы воспринималось как иностранное. Так, П.А.Катенин, называя новеллы Боккаччо в одном случае "сказками", в другом - "рассказами" ("Литературная газета", 1820, ч.П), параллельно употребляет иностранное слово и соответствующее ему русское: "сказочки (*novelle*)".

По отношению к новелле наряду с "повестью" и "рассказом" часто употреблялись такие термины, как "быль", "анекдот", "сказка". Определение "быль", "истинное происшествие" (в данном случае эти понятия были синонимичными) возникло по отношению к новелле не случайно. В новелле, как правило, эксцентрика жизненного материала мотивируется автором или рассказчиком.

В критике и эстетике 30-х годов были отмечены такие особенности новеллы, как её тяготение к драме, интерес к исключительным и случайным проявлениям жизненных закономерностей, связь с эстетикой устных жанров (анекдот, сказка, быль).

А. А. Лук

ЖАНРОВАЯ ОБУСЛОВЛЕННОСТЬ ФОРМ КОМИЧЕСКОГО В ФИЗИОЛОГИЧЕСКОМ ОЧЕРКЕ

Пристрастие натуральной школы к бытовой документальности, насыщенность ее повествований фрагментами "подлинной" обиходной письменности и кальками речевых образований — общеизвестны. Это более, чем "прием", — это внешнее обнаружение принципа.

Почти всегда (за немногими исключениями) эти "документальные" формы имеют комический характер. Они курьезны, вместе с ними в повествование вторгается нелепое, алогичное, смешное самой жизни, повседневно окружающее человека. В этой форме в послегоголевскую пору бурно выбивалось на поверхность новое качество комического — его объективность.

Комическое как принадлежность самой жизни, не замеченная обычным поверхностным взглядом и вскрытая проницательностью писателя, — одна из глубоких и любимых художественных идей сороковых годов. Ее мы неоднократно в различных вариациях встретим в статьях Белинского. Комическое для него не столько поэтическое создание, сколько черта самой действительности, "удачно схваченная поэтом" (А. Лаврецкий). Навстречу этому теоретическому требованию шла практика: широкое развитие физиологий в начале десятилетия.

Сами запросы жанра физиологического очерка определяли характер комизма в нем. Явная сатирическая тенденция (с ее неизбежной резкой оценочностью) "нефизиологична", как указывает А. Г. Цейтлин. Но в то же время материал его собственного исследования показывает, что без комизма русский физиологический очерк обходится очень редко.

"Естественнонаучное", точное, беспристрастное описание было искомой величиной, к которой очеркисты стремились, полностью достигая ее редко. На практике физиологизм, описанный чаще всего изнутри, перестраивался умором. Господствующий комический тон все время направлял внимание читателя к оценочности. Но оценка была сложна, исключала прямолинейное отвержение, скорее внушала не очень определенное, но стойкое ощущение какой-то общей "странности" жизни.

Тип физиологического мира уже был обследован. Комическое "найденное", "выделенное" в действительности, составляет его сердцевину. Ему эстетически чужероден гротеск, который "возможен только в искусстве и невозможен в жизни" (В. Я. Пропп). "Сделанный", "сотворенный" комизм вошел бы в конфликт с жанром и его целями.

Поскольку физиологии были ассимилированы потом более крупными литературными формами, этот тип комического завоевывал все более широкую литературную площадь.

Сильнейший акцент, длительная задержка на "комическом жизни" очень многое позволила найти. В сущности, "документальность" комического натуральной школы — это новая форма видения мира, успешно искавшая, "собиравшая" новое содержание для сатиры, которое не могли бы уловить во всей полноте иные литературные приемы. Это воспринималось порою как вторжение в искусство внелитературного материала, открытый путь к натуралистическому копированию внешних форм, поверхности жизни. Такая угроза становилась, в некоторых случаях, и вполне реальной.

Но в целом процесс, по существу, был иным. На деле здесь совершалось возникновение нового типа художественности, использующего то, что Д.М. Лотман называет "отрицательными приемами", "минус-приемами". Дальнейший "жестоким" реализм большой русской сатирической прозы без широкого и многообразного накопления такого опыта неосуществим. Хотя это был всего лишь один из путей в литературное будущее — и, может быть, даже не главный.

Документальные формы в очерке, но нередко — и в рассказе, и в повести сороковых годов аккумулируют комизм повествования. Вокруг этих точек располагается все "смеховое" в авторском изложении (само оно обычно более "робко" и гораздо умереннее по тону). Именно эти фрагменты "живой жизни" брали на себя функцию той интенсификации, в которой всегда нуждается комическое изображение.

Е.И. Анненкова

ЖАНРОВЫЕ ИСКАНИЯ ГОГОЛЯ 1840-х годов

Известно, что драматизм гоголевской судьбы в немалой степени определялся чуть ли не постоянным, как казалось Гоголю, разрывом между намерением, замыслом и исполнением. Разрыв этот был явно неоднозначен. В одних случаях для нас он является мнимым (Гоголь был недоволен "Ревизором"), но для Гоголя не безболезнен; в другом — истинен и для нас: Гоголь не завершил "Мертвые души", хотя и занимался ими все последнее десятилетие своей жизни. Ощущение незавершенности творчества в целом особенно угнетало Гоголя именно в последнее десятилетие. Но Гоголь и не искал лишь завершения. Вторя половина 40-х годов — время поисков. Прежние жанры и формы писателя не удовлетворяли. Он оказался перед проблемой соединения прежнего своего "объективного" искусства с новым своим состоянием

и с насущными нравственными проблемами дня.

В это время Гоголь возвращается к прежде написанному и создает не только новые редакции ("Портрет", "Женитьба" и др.), но и своеобразное дополнение, продолжение, уточняющее (или имеющее целью уточнить) тот жанр, в котором произведение первоначально возникло.

Сразу после "Ревизора" Гоголь создает "Театральный разъезд после представления новой комедии", написанный в драматической форме. "Развязка Ревизора", по замыслу Гоголя, должна была быть представлена на сцене. Таким образом, складывалась своеобразная трилогия.

"Мертвые души", уже в замысле, предполагали последующие тома. Пока они в целостности не были написаны, печатались "Письма по поводу Мертвых душ" и предисловие ко 2-му изданию 1-го тома, в которых автор, соотнося написанное с современностью, анализируя восприятие поэмы, выстраивает в своем сознании совсем другую книгу, в которой смог бы найти предомление опыт людей, "занятых делом самой жизни".

Гоголь не просто объясняет написанное (как делал уже после него И.А. Гончаров), а ищет иное художественное проявление себя. Он берется объяснить пьесу, затем поэму и тем самым "строит" себя как писателя. Лишь спустя несколько лет Гоголь заговорит о строении своего характера, и, быть может, неосознанно этот процесс предварялся художественным самосознанием.

В первой редакции "Театральный разъезд" оказался произведением полулитературным, полутеатральным. Монологичность, неизбежно сопутствующая осмыслению, как будто ослабляла драматический характер произведения. Во второй редакции Гоголь расширит действие таким образом, что это еще больше приблизит его к действию драматическому, он построит пьесу как ряд сцен, в себе завершенных и разрешающихся часто тем комическим эффектом, который Гоголь любил.

Почти играющий в "Театральном разъезде" своей способностью перемешивать мнения, прямо противоположные, Гоголь в "Развязке Ревизора" возьмется разъяснить, что к чему, даст "ключ" к комедии, Хлестакова назовет человеческой совестью, губернский город - душевным городом. Не случайно он возьмется и за вторую редакцию "Развязки", явившуюся фактически продолжением первой. Главный комический актер будет разъяснять, что это за душевный город; в его монологе каждая фраза начнется словами: "мне показалось..."; даваемое пьесе объяснение он назовет лишь своим и признается, что автор не давал ему ключа.

Появление каждого произведения, к какому бы роду оно ни принадлежало, готовилось внутренней работой, которая оправдывала эти появления. Но внутренняя работа оставалась скрытой. Итог не удовлетворял и самого Гоголя. В письмах он не раз бессильно раздражался непониманием. И "Выбранные места" казались ему последней попыткой реализовать влекущую его связь фактического и определенного с мыслимым и идеальным.

Искались новые жанры, которые должны были осуществить некий новый синтез художественного слова и слова непосредственно авторского. Мыслилось непременно их единство; одно от другого не отделялось и самостоятельно - для Гоголя - не могло существовать. Поэтому публикацию всего написанного Гоголь мыслил только как одновременную "акцию" (См. его письма С.Т. Аксакову и С.П. Шевиреву - XIII, 189, II 6).

Вероятно, и 2-й том "Мертвых душ" (как художественное произведение, а не только как свидетельство гоголевской эволюции) должен быть рассмотрен как органичная часть всех произведений Гоголя 2-й половины 40-х годов, произведения, которые своей жанровой неопределенностью и в то же время внутренней повторяемостью свидетельствуют об интенсивности художественных поисков писателя в это время.

Н.А. Вердеревская

ЖАНР РОМАНА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА 50-х - НАЧАЛА 60-х годов XIX века (1858-1863)

Конец 50-х - начало 60-х годов XIX века в истории русской литературы отличается предельным многообразием форм и жанров при отсутствии особого преобладания какого-либо одного жанра или рода. Вся литературная жизнь этого периода имеет особый, "взрывной" характер: чуть ли не каждый из жанров (родов) получает мощный толчок в своем развитии и стремится занять господствующее положение в литературном движении эпохи. Этот процесс по существу своей экспериментален. Все сказанное в особенно полной степени относится к жанру романа.

Видимо, сама стремительность жанровых видообразований породила в эти годы очень большой разрыв между "вершинными" явлениями в истории жанра и массовой беллетристикой этого периода. Ее характер явно обозначается при анализе прозаических произведений (романов и больших повестей), заполнявших в эти годы страницы "толстых" журналов. В работе подвергаются рассмотрению с этой точ-

ки зрения журналы "Современник" и "Библиотека для чтения" за 1856-1863 годы. Вывод: оба журнала широко представляют свои страницы авторам, чьи имена и романы прочно забыты не только читателями, но и литературоведами, и притом совершенно справедливо. Художественный уровень романов, выходявших отдельными изданиями, был ещё ниже.

Массовая романная беллетристика рассматриваемого периода далеко отстала от "первой линии" развития отечественного романа. Не только поиски новых жанровых форм были ей не по плечу: даже готовыми, утвердившимися в истории жанра достижениями она не в состоянии воспользоваться.

Сказанное объясняет, почему внимание исследователя жанра романа конца 50-х - начала 60-х годов концентрируется на произведениях, тех, сравнительно немногочисленных, прозаиков, чьи романы вошли в золотой фонд русской классической литературы. Это "Обломов" И.А.Гончарова, "Тысяча душ" А.Ф.Писемского, дилогия о Молодове Н.Г.Помяловского, "Униженные и оскорбленные" Ф.М.Достоевского, "Что делать?" Н.Г.Чернышевского, наконец, романы И.С.Тургенева "Дворянское гнездо", "Накануне", "Отцы и дети". Для них, в отличие от романов 40-х - начала 50-х годов, характерно большое многообразие жанровых форм и сюжетно-композиционных структур, а во многих случаях - подчеркнутая экспериментальность.

Романы Писемского, Гончарова, дилогия Помяловского в типологическом отношении близки романам натуральной школы: это романы-исследования, где внимание автора обращено на личность и индивидуальную судьбу героя, которые рассматриваются как прямое производное социальной среды, воспитания и обстоятельств. Им свойственны линейная протяженность во времени, рассредоточенность кульминации, закрытый финал, ослабление эмоционального начала.

Романы столь разных писателей, как Достоевский и Чернышевский, могут быть объединены тем, что избранные ими романские структуры не связаны с традициями русского романа 40-50-х годов, но в той или иной степени соотносятся с сюжетно-композиционной структурой европейского романа XVIII-XIX веков (французский роман-фельетон и английский роман эпохи Просвещения). Тому и другому произведению свойственна ярко выраженная экспериментальность.

Новым этапом в развитии жанра явились романы Тургенева. Их структура во многом прямо противоположна структуре романа натуральной школы: предельная сосредоточенность времени и действия, отказ от принципа социального детерминизма, высокая эмоциональность. Это "концентрированные" (выражение Л.А.Герасименко) романы, где лич-

ность утверждает себя в неблагоприятных обстоятельствах; они основаны на принципе трагедийности. Их лучшим, наиболее совершенным образом являются "Отцы и дети".

Романы конца 60 - 70-х годов не продолжают в чистой форме ни одного из рассмотренных нами жанровых видоизменений. Роман становится многоплановым, исчезает его внутренняя связь с повестью. Появляется и требует к себе внимания "второй эшелон": произведения прозаиков-беллетристов, сыгравших определенную роль в дальнейшей эволюции жанра.

Н.Д.Тамарченко

К ВОПРОСУ О ТИПЕ ТУРГЕНЕВСКОГО РОМАНА

Восходящее к концепции Л.В.Пумпянского общепринятое понимание жанра тургеневского романа не учитывает несовпадение и даже противопоставление в нем основных аспектов в образе человека: сложившегося, определенного и неопределенного, становящегося. Отсюда и невнимание к особой функции времени как силе, определяющей судьбу героя, и соответственно к специфике сюжета романов Тургенева, где наряду с вопросом о герое "Кто он?" ставится и другой вопрос: "что с ним сделает время?" Оценивается судьба героя, образ которой строится на контрасте "начал и концов" его пути, отношение героя к своей судьбе как последняя мера его человеческой ценности и социальной значимости. Отсюда отмеченное Г.А.Бялым противоречие "между исторической несостоятельностью героя и исторической же значительностью самого его образа, самого факта в русской жизни", присутствующее в равной степени и первому, и последнему романам Тургенева.

Роман стремится и выявить, и разрешить это противоречие; сохраняя объективную закономерность национальной жизни и исторического характера, слить ее с закономерностью собственной формы, прежде всего - с воплощенной в логике развертывания художественного целого поэтической идеей судьбы. Целостность тургеневских произведений, оставшаяся в концепции "культурно-героического" романа необъясненной, соотносена с исторической ситуацией разобщения между потенциально духовным и практически наличным в национальной жизни, ситуацией, сложившейся в 1840 - 1850-х годах. Перестройка формы тургеневского романа, связанная с историческими переменами 1860 - 1870-х годов, происходила в пределах сохраняющегося жанрового типа, для характеристики которого приобретает поэтому первостепенное значение анализ романа "Отцы и дети" в сопоставлении с двумя крайними точками в эволюции жанра.

Роман Тургенева строится на существенном многообразии "типов культур" и связанных с ними типов сознания и поведения. Отсюда роль описательных характеристик и особенно вставных биографий, создающих разнообразие преломления общего временного потока и расширяющих художественное пространство. Центральный герой, будучи сформирован одной из этих сфер, причастен также и всем остальным и - через них - единству национально-исторической стихии. Встреча с ним означает для каждого возможность выхода за пределы ограниченной жизненной роли и духовной позиции, тем более драматическую, чем более эта ситуация отражает обаяние неустойчивости русской жизни.

Принцип "двойного" изображения героя в "Отцах и детях" становится почти универсальным. Возникшее в "Рудине" строение сюжета - противопоставление некоторых высших мгновений жизни человека и обычного жизненного процесса, "расцвета" и "увядания" - оказывается здесь многократно повторенным в целом ряде сюжетных линий, строящихся вокруг судьбы центрального героя. При этом второй этап его истории перешел из эпилога в основное действие, а центральный эпизод - смерть героя - совпал с сюжетным разрешением и образовал новую вершину сюжета на его нисходящей линии.

Если окружающие Рудина персонажи еще могут быть (с известной натяжкой) истолкованы как "резонирующий" фон, то в "Отцах и детях" мы наблюдаем тенденцию к приравниванию двух вариантов судьбы: "простого" и трагического. Возврат человека в обычное течение жизни означает или "арастание" в новую замкнутую сферу, в простую жизненную роль, /в особенности семейное "устройство"/ или отказ от подобного устройства, неспособность принять навсегда никакую простую роль и, следовательно, неизбежность смерти как единственного достойного завершения личности и судьбы. В "Новь" такое сопоставление образует уже самый узел романа и сюжет строится как постепенное и неизбежное расхождение двух центральных героев, по-разному ориентированных на всеобщие исторические силы национальной жизни.

С момента сюжетного разрешения двойная перспектива повествования уступает место различным способам художественного завершения, в смене которых эволюция тургеневского романа проявилась наиболее очевидно. В "Рудине" это прямое авторское слово, чисто ретроспективное и беспристрастное (со скрытой эмоциональностью). В "Отцах и детях" лирический строй последнего авторского слова освещает проблемы героев "под знаком вечности". "Новь" завершается открытым диалогом о судьбах Нежданова и Марианны, происходящим "на пороге" и остановленным как бы в ожидании невысказанного слова "безымянной Руси".

Е.Г.Новикова

ДИНАМИКА МАЛЫХ ПОВЕСТВОЗАТЕЛНЫХ ЖАНРОВ
В ТВОРЧЕСТВЕ И.С.ТУРГЕНЕВА
(к постановке проблемы)

В советском тургеневедении традиционно и вполне закономерно выделяются три этапа развития малого жанра Тургенева: "Записки охотника", философско-лирические повести 50-х годов и повести и рассказы второй половины 60-х - начала 70-х годов. Однако вопрос их взаимосвязи и динамики до сих пор не ставился. Целью работы является попытка, опираясь на принципиальное соотношение между объективным и субъективными началами внутри эпоса, наметить некоторые самые общие закономерности развития малого жанра Тургенева.

Обращение Тургенева к теме России обусловило характер первого этапа: в "Записках охотника" преобладает объективное начало. Изучение жизни русского народа привело Тургенева к мысли об эпическом характере материала, поэтому произведения, входящие в цикл, принадлежат к жанру рассказа. Осмысление народного материала как материала эпического обусловило попытку эпизации малой повествовательной формы, что выразилось в оформлении "Записок охотника" как цикла рассказов.

Следующим этапом в развитии малого жанра писателя явились повести 50-х годов. В них объектом изображения становится внутренний мир человека, сфера философии и психологии. Это приводит к изменению соотношения между субъективным и объективным началами внутри тургеневского малого жанра, а именно: субъективное начало начинает играть серьезную роль, что обуславливает формирование новой жанровой разновидности тургеневской повести - философско-лирической повести с элементами новеллы. В.В.Кожин определяет жанр рассказа как "освоение бытия", а жанр новеллы как "освоение действия". Используя эти определения, мы можем сказать, что в "Записках охотника" происходит "освоение бытия" крестьянской России, а в повестях 50-х годов - "освоение действия", движения сложных философских размышлений и глубоких психологических переживаний героя - рефлектирующего дворянина. Именно это позволяет нам определить жанр "Записок охотника" как цикл рассказов и говорить о новеллистических особенностях повестей 50-х годов.

В 60-е годы в России на авансцену истории выдвигается новый герой - герой-разночинец. И Тургенев в своих поздних повестях и рассказах объектом изображения делает демократическую Россию. Углубленно-исследовательский подход к демократическому материалу обусловил появление новой модификации тургеневского малого жанра -

так называемой "студии" второй половины 60-х — начала 80-х годов. Проблема психологии демократического героя, стоявшая в центре внимания писателя, привела к особому соотношению объективного и субъективного начал внутри "студии": субъективное в них превалирует, но поскольку изучение человеческой психологии предпринимается в целях исследования демократической среды, то перевес субъективного помогает в конечном счете более глубокому проникновению в объективный жизненный материал. Такое соотношение объективного и субъективного начал определило основную жанровую особенность "студий": изображение демократического героя (традиция "Записок охотника") дополняется исследованием его усложненной психологии (традиция повестей 50-х годов), что приводит к переплетению эпического и новеллистического начал внутри данного малого жанра.

Итак, более взаимодействие объективного и субъективного в эпосе в малых эпических жанрах Тургенева проявляется в форме сложного и часто противоречивого сочетания эпического и новеллистического начал, и это сочетание обуславливает жанровую динамику повестей и рассказов писателя.

А.А.Фирсова

О ЖАНРОВОМ СВОЕОБРАЗИИ РОМАНА И.С.ТУРГЕНЕВА "НОВЬ"

Работы исследователей "Нови" ставят и разрешают несколько целей: 1. Изучить, насколько правдиво и типично отразилось народническое движение в "Нови" (Н.Ф.Буданова, Г.Э.Винникова, А.Г.Цейтлин, А.И.Батыг и др.). 2. Определить жанр романа. В определении жанра романа нет единогласия, в силу чего жанр "Нови" определяется как политический (В.Буш, С.А.Малахов, А.Г.Цейтлин, Л.А.Николаева); общественно-психологический и сатирико-публицистический (Г.Б.Курлянская), социально-психологический (Г.А.Бяля). Отдельные исследователи говорят о распаде романной формы вообще (Л.В.Пумпянский, В.Я.Кирпостин).

Одной из причин разногласия в определении жанра является то, что большинство исследователей в основу определения жанра берет разделение героев на два лагеря по социально-классовому признаку: с одной стороны, народники, с другой — их враги. Но в романе между героями существуют и более сложные взаимоотношения, понять которые можно только обратившись к исследованию художественного целого романа.

В основе художественного целого романа И.С.Тургенева "Новь" — система персонажей и их взаимоотношения. Ни в одном романе Тур-

Генева взаимоотношения персонажей не играют такой большой роли, как в последнем романе; здесь они определяют сюжет, судьбы героев и характер диалогов. Отношения могут быть охарактеризованы через мотивы маскарада, театральной роли, актерства. Каждый герой включен в иерархию типов сознания.

В центре романа — народ — почва и природа, силы самодостаточные, самодовлеющие, ни на кого не ориентированные. Все группы персонажей, "сферы" "культурного слоя" по-разному ориентированы на народ и соотнесены с ним. В связи с этим в романе развивается несколько концепций национальной истории. На народ ориентированы центральные герои — Нежданов и Марианна — и весь изображенный в романе лагерь революционеров. Судьбы их в романе складываются из сложных отношений друг к другу, а эти взаимоотношения вытекают в сюжет. Герои дополняют друг друга, притягиваются и отталкиваются. Одним из наиболее интересных художественных накоплений последнего романа является противопоставление двух типов сознания героев: устойчивого, цельного (Марианна) и неустойчивого, раздвоенного (Нежданов). Противопоставление типов сознания определяет романное целое. Каждому высшему типу сознания есть снижающие и пародийные параллели.

Мотив всеобщего разъединения и неслиянности сказался на любовной ситуации. В "Нови" необычная для романов Тургенева ситуация с обеих сторон нереализованной, но потенциально возможной любви.

Но отношения разъединения, отчужденности не имели места в предшествующие эпохи, когда возможны были всеобщая контактность, абсолютная слиянность двух существований, судеб и типов сознаний. Такие отношения изображены во вставном рассказе о супругах Субочевых. Рассказ показывает XVIII век и включен в концепцию времени, которое развивается от прошлого патриархального XVIII века, через современную писателю разединенный, отчужденный и актерствующий XIX век к XX, прообраз отношений которого представлен в романе другим "оазисом" — рабочим Пашом и его женой Татьяной, которые повторяют отношения субочевского оазиса (доброта, контактность, взаимопонимание) как бы на ином высшем "витке спирали" общественного развития. Вот почему эти отношения социально осмыслены и выливаются в сочувствие народу и революционерам. Таким образом, и в последнем романе намечена среда, которая дает героев будущего.

Г. Ф. Ануфриев

О ХУДОЖЕСТВЕННОМ ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВЕ В РОМАНЕ

Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО "ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ"

Поэтику художественного пространства — времени (или хроно-

па, по терминологии М.М.Бахтина) романа "Преступление и наказание" нет возможности всесторонне рассмотреть в рамках небольшой работы. Рассмотрим лишь некоторые, наиболее существенные аспекты этой проблемы.

В романе нет или почти нет эпического времени. Время здесь скачко, оно пульсирует в мгновениях. Действие романа (без эпилога) проходит на протяжении 9 дней (причём, в первом дне дано только описание вечера). Между четвертым и пятым днями проходят 3-4 дня болезни Раскольникова. Перед восьмым днем герой 2-3 дня бродит по Петербургу в бреду.

В.Н.Топоровым подсчитано, что на страницах романа слово "вдруг" встречается около 560 раз. Изображение времени в романе дается в своеобразном сочетании статики и динамики через призму восприятия главного героя. Это соответствует авторскому заданию - писать от автора, но, по возможности, ни на минуту не выпускать из поля зрения героя. Раскольникову присуще особое психологическое восприятие времени. Для него время прежде всего относительно. Иные мгновения, "роковые минуты" вспоминаются и осмысляются много раз. И наоборот, годы (и даже века) с пронзительной ясностью переживаются героем в миги "озарений". Даже несвершившиеся поступки предчувствуются с мучительной душевной болью Раскольниковым. Он решительно не признает "дурной бесконечности" времени, банальной длительности временного процесса. В мучительных раздумьях Раскольникова постоянно возникают оппозиции: "раньше-теперь"; "текущая минута - вечность".

Биографическое время героев дается в романе в "рассеянном" виде, что создает особый тип экспозиции. Постоянно фиксируется бытовое время. Так, Раскольников узнает время, взглянув случайно через открытую дверь на часы в лавчонке. Он слышит из разговора во дворе очень важное для него сообщение о времени ("семой час"). Историческое время очень часто изображается в ироническом плане: в рассуждениях Лужина о прогрессе, о "молодых поколениях наших"; во многих метких и остроумных замечаниях Свидригайлова и т.д. Авторское время фиксируется в романе довольно редко.

В пространственных образах романа можно выделить фабульное (внутреннее, замкнутое) пространство и открытое пространство. Многие персонажи либо совершают путь из глубин беспредельной России в "умиленный и фантастический" Петербург, либо совершают или мечтают совершить путь - "прорыв" из Петербурга куда-то за его пределы. В Петербурге героям душно, тесно. К тому же рамки пространства

еще больше сужаются (Сенная площадь и её окрестности, дом, каморка, угол, лестница). Испытание героя осуществляется и в проблеме пути-дороги (путь на Голгофу; две дороги: Владимирка или пулю в лоб).

В финале романа время-пространство у Раскольникова ассоциируется с представлениями о бесконечности времени и пространства. Семь лет предстоящей каторги Раскольникову и Соне в их светлые минуты представляются как семь дней, т.е. как мгновение в сравнении с нов ым, будущей жизнью, к которой они возрождаются. Мысли о будущем человечества мучают Раскольникова в его бредовом видении во время болезни. И всё же Раскольникову хочется верить, что после ужасной всечеловеческой катастрофы - эпидемии - наступит обновление. Эти фантастические видения героя в духе Апокалипсиса вместе с тем отнюдь не лишены социальной, исторической почвы. Понятия Природа, Родина, Народ связаны (в особенности в эпилоге романа) с проблемой открытого (незамкнутого) пространства. Так, в эпилоге, в частности, читаем о планах Разумихина переехать в Сибирь, "где почва богата во всех отношениях, а работников, людей и капиталов мало..."

В.С.Пушкарёва

ОБ ОДНОМ МОТИВЕ У Н.А.НЕКРАСОВА И Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО
("О погоде", "Преступление и наказание")

"Особенность нашей лирики в том, что и она остается в кругу народной жизни, что и она не порывает с эпичностью, хотя, казалось бы, эпичность противоречит лирической поэзии" (Н.Я.Берковский).

Указанная особенность русской лирики в высокой степени присуща лирике Н.А.Некрасова; "повествователь", "повествование" - эти термины почти неизбежны при анализе его поэзии. То, что лирические стихотворения Некрасова часто имеют фабулу, одновременно и упрощает, и затрудняет их анализ. Упрощает потому, что фабульность позволяет анализировать стихи как прозу. Затрудняет - потому, что закономерности поэтической речи тем самым оказываются непроясненными.

Сопоставим только два образа, две ситуации, почти одинаковые по содержанию, но функционирующие в разных художественных системах - в стихотворении Некрасова "О погоде" и в романе Достоевского "Преступление и наказание". Сон Раскольникова об убитой лошадке - почти цитата из Некрасова (на что неоднократно указывалось), но - цитата, пересказанная прозой. Что при этом эпизод приобрел и что утратил?

В романе эпизод оброс подробностями, причем наряду с подробностями нейтральными, характерными для русского провинциального городка, есть и предвещающие нечто исключительное. Кабак неизменно поражает мальчика своим безобразием; "толпа разодетых мещанок, баб, их мужей и всякого сброду" внушает ему страх. То, что в громадную телегу впряжена "маленькая, тощая, саврасая крестьянская клячонка", а не ломовой конь, — "странное дело". Предчувствие не обманывает — странное и страшное дело совершается. Толпа, лишь названная у Некрасова, разрастается в романе, распадается на единицы; избиение превращается в убийство, подавленное желание повествователя — "репортера" вступить — в истеричные поцелуи, в жадную мести, заставляющую маленького Раскольникова броситься на обидчика с кулаками.

Эмоция в романе более открытая, более острая, чем в стихотворении, хотя, казалось бы, естественнее ждать этого от лирики.

В огромном пространстве романа эпизод этот отзовется и в предсмертной вопле Катерины Ивановны ("Уездили клячу!... Надорвала-а-сь!"), и в земном поклоне Раскольникова Соне — "всему страдающему человеческому"; наконец, у сна есть и еще одна функция: Раскольникову его собственное детство является словно для того, чтобы помочь ему вырваться из тисков его "идеи".

В стихотворении Некрасова у эпизода нет такого множества смыслов, но зато сжатость его, строгая отобранность деталей делают образ более пластичным, зримым, а общий смысл эпизода — более цельным.

Появление этого эпизода подготовлено уже первой главкой стихотворения. В "Утренней прогулке" посвящается "извозчик-палач", который "Бил кургузым кнутом спотыкавшихся кляч". Главка "До сумерек" закончена картиной рекрутского набора, и опять поэт счел необходимым ввести такую психологическую деталь: "Злость-тоску мужики на лошадаках сорвут..."

Это — своеобразная автоцитата: в цикле "На улице", во многом предваряющим цикл "О погоде", тоже есть сцена проводов рекрута. Одним штрихом дан характер старого крестьянина, которому гордость и своеобразное, свойственное народу целомудрие не позволяют выразить свое горе иначе, как: "Ну! Нагрел же он сивке бока..." Кестокость остается, но сменяется оттенок бессмысленности ее. У Достоевского — разгул темных инстинктов, которые есть и в народной душе, нечто из уюда вон выходящее; у Некрасова сцена эта, готичная в общем контексте "уличных впечатлений", — одна из примет жестокого мира, хотя и очень важная, настолько важная, что "По-

нуканье измученных кляч, чуть живых, окровавленных, грязных" соседствует с "раздирающим" плачем детей, а все вместе "... Сливается, стонет, гудет, Как-то глухо и грозно рокошет, Словно цели кувт на несчастный народ, Словно город обрушиться хочет". "Уличные впечатления" складываются в целостную картину мира. Такое преобразование легкой фельетонной болтовни с разговорной, бытовой интонацией ("Слава богу, стрелять перестали! Ни минуты мы нынче не спали...") в "зловещую, почти апокалипсическую симфонию" (М.Бойко) капиталистического города, такая концентрация тем и образов на столь малом пространстве возможны только в поэзии. "Прозаические" сюжеты Некрасова подчиняются законам поэзии.

"Прозаик целым рядом черт, - разумеется, не рабски подмеченных, а художественно схваченных, - воспроизводит физиономию жизни; поэт одним образом, одним словом, иногда одним счастливым звуком достигает той же цели, как бы улавливает жизнь в самых ее внутренних движениях" (Н.А.Некрасов).

Т.Г.Новоселова

ПОВЕСТЬ - РОМАН - ПОВЕСТЬ.

(Функции смеха и категория "смешного" в художественной системе В.М.Достоевского)

В системе Достоевского смех по своей значимости приравнивается к жесту героя, к слову и может рассматриваться как важный элемент художественного языка писателя. В его творчестве частота использования и художественно-системные связи смеха различны для разных жанров.

В ранних повестях смех находится вне важнейшей для этики и эстетики Достоевского категории "смешного". Как конкретный жест смех имеет здесь различную направленность. В зависимости от направленности различны и функции смеха: разоблачение, обнажение человеческой сущности, указание на присутствие чего-то неясного, осмеяние, защита героя от "чужого слова".

В художественной системе повестей 1845-1864 гг. можно выделить одно или несколько значений и функций смеха, которые еще не образуют устойчивой этической и эстетической категории. Только в романах, начиная с "Преступления и наказания", эти отдельные элементы складываются в систему.

В романе "Преступление и наказание" обнаруживаются новые адреса и функции смеха. Смех выступает элементом игровой ситуации, а также может быть направлен на ситуацию (реальную или вообража-

ему) с парадоксально распределенными ролями участников. Пример - сцена обвинения Сони в воровстве. Смех направляется на что-то неявное и для самого героя (скрытое или подсознательное) и сигнализирует о существовании этого неявного (смех старухи в сне Раскольниковова).

Позднее в романе "Идиот" появляется еще одна функция смеха - классификационная. Она связана с особым героем, который качественно отличен и противопоставлен другим. По отношению к смеху герои романа делятся на две группы. В одной - князь Мышкин, которого с этой точки зрения характеризует веселый, детский смех, тихая улыбка; в другой - например, Рогокин и Ганя Иволгин с их нервным хохотом и злобными и горькими насмешками. Оппозиционный бинарный принцип такого разделения восходит к мифологии: Христос - Дьявол. Кроме того, в романе "Идиот" систематизация смеховых жестов поднимается до своей вершинной точки, складываясь в категорию "смешного". В тексте романа представлен образная связь Мышкин - Дон Кихот. Первый задуман Достоевским как "положительно прекрасный человек", второй, по замечанию писателя, "прекрасен" единственно потому, что в то же время и смешон".

Князь Мышкин - это герой, открытый, в отличие от других героев Достоевского, для "чужого слова". Он принимает любое "чужое слово", даже самое обидное, потому и смех, и насмешки по отношению к нему в начале романа оказываются бездейственными. Постоянная неуместность личности и поведения князя рождает определение "смешной".

Развитие образа князя в романе осложнено его движением от открытости к замыканию, от здоровья к болезни, к болезни не в физиологическом только, а в социально-философском плане. На Мышкина смотрят как на что-то необычное, как на чудака, даже злее, как на дурака. Эта установка на каком-то этапе начинает осознаваться князем, влиять на него и определять его поведение и самооценку. В какой-то момент он понимает свою инородность и несостоятельность в данном обществе, а поэтому считает себя не способным проводить в этом обществе высокие идеи своей теории мироустройства.

Осмеяние ведет к тому, что ни сам Мышкин, ни его благородная мысль не принимаются людьми. Возникает проблема несовместимости высокого и смешного.

Сформировавшаяся у Достоевского в связи с князем Мышкиным категория "смешного" внутренне диалектична. Во-первых, она обнаруживает соединение объективного и субъективного. "Смешной" -

объективно в качестве типологической характеристики. Но "смешной" - есть смешной для кого-то, с чьей-то точки зрения. Здесь субъективное начало этой категории. Кроме того, поскольку Мышкин смешон в глазах людей, живущих по законам буржуазной морали, то смешное в оценке низкого и безнравственного приобретает высоту. Тогда категория "смешного" связана с высоким началом.

В романах окончательно формируется категория "смешного", которая далее выходит за рамки романа и становится общей для всех произведений Достоевского последнего периода. Особенно отчетливо это видно в поздних повестях, где эта категория становится подчас структурообразующим элементом ("Сон смешного человека").

Сравнивая "смешного человека" и князя Мышкина, мы находим много общего между ними. Но если в "Идиоте" Достоевский использует категорию "смешного", снимая не только практическую, но и духовную значимость героя и вложенных в него идей в низком обществе, то в повести эта категория развивается и несет еще большую смысловую нагрузку. Она способствует утверждению идеи, ее высоты и возможности ее осуществления.

Е.А.Ахелькина

ПУШКИНСКАЯ ТРАДИЦИЯ ПОВЕСТЬВОВАНИЯ В "ЗАПИСКАХ ИЗ МЕРТВОГО ДОМА" Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО

Теме Пушкин и Достоевский посвящено великое множество исследований, однако неисчерпаемость и многоаспектность этой проблемы делает ее одной из самых актуальных для истории развития русской литературы.

Цель данной работы - рассмотрение не столько отдельных пушкинских реминисценций, сколько того, как осуществляется переосмысление и дальнейшее развитие Достоевским принципов пушкинского повествования, что особенно ярко проявилось в использовании белкинской коллизии в "Записках из Мертвого дома".

Не случайно это обращение к пушкинской традиции происходит у Достоевского на переломе именно в 1860-е годы в разгар журнальной полемики о народности поэта и о дальнейших судьбах русской литературы. Белкин осознается Достоевским как выражение не только мастерства писателя, но и как проявление его глубочайшей народности ("А Пушкин был русский человек и стыкал Белкина").

Ориентация на "Повести покойного Ивана Петровича Белкина" заявлена первой фразой "Записок из Мертвого дома". Интродукция о Сибири с невыявленным субъектом речи очень напоминает ожившую

ироническую летопись пушкинской "Истории села Горюхина (при жизни Достоевского это произведение и печаталось под названием "Летопись села Горюхина").

Как в "Повестях Белкина" предисловие проясняет природу рассказчика, так и в "Записках" введение от издателя намечает известную неопределенность Горюничкова, его загадочность, требующую разгадки. Очевидный параллелизм Горюничкова и Белкина будет разрабатываться в "Записках", станет глубоко содержательным моментом, влияющим прежде всего на жанр произведения. Думается, что несоответствие облика Горюничкова, увиденного глазами издателя, с тем образом, который возникает при чтении "Записок", есть результат осознанного расчета писателя, так же как и "запрограммированная" Пушкиным непонятость Белкина его соседом-биографом. Здесь перед нами воплощение вечного противоречия видимости и сущности, указание на недостаточность поверхностного знания для понимания глубины души человеческой.

По сравнению с неопределенностью Белкина рассказчик "Записок из Мертвого дома" Горюничков более конкретен и словно представляет развитие этого образа во времени, в других социально-исторических условиях. Интересно, что Горюничкову, несмотря на все отличия от пушкинского повествователя, сужден, в общем-то, удел Белкина: та же исключительность положения и отсутствие связей со своей средой, та же немотивированность самого факта создания "Записок", та же трагедия неуслышанности; и даже та же печальная судьба рукописи, лишь чудом уцелевшей. Но в "Записках" есть и обретение своего читателя, более того, зафиксированы стадии изменения его мировосприятия, его приобщения к видению рассказчика.

Вообще, если в прозе Пушкина впервые изображен и осмыслен самый процесс рассказывания, то Достоевский в "Записках из Мертвого дома" дает дальнейшее развитие этого принципа повествования, у него выработка нового способа видения становится объектом рефлексии Горюничкова. Рассказчик со своим взглядом на мир выступает из Достоевского как особая мера сопричастности общей жизни. При возросшей многосубъектности повествования в "Записках" есть ощущение единства взгляда на события, которое достигается соответственностью разных точек зрения с правдой общенародной жизни. Как и у Пушкина, динамика повествования в "Записках" всецело обусловлена жанровой природой, обнаруживая во взаимодействии различных мировосприятий качественно неоднородные уровни понимания всеобщей жизни, выявляя ее основные тенденции.

Слово рассказчика в "Записках" концептирует самый процесс

жизни, осуществляя активное расширение сознания читателя путем приобщения к правде народной жизни. Динамика повествования обусловлена логикой изменения мировосприятия Горюхинова, фиксирует его различные этапы. "Так же как и у Пушкина, слово рассказчика в "Записках" наводит на предмет", не исчерпывая всего его богатства и многогранности".

В.В.Смирнова

ЭЛЕМЕНТЫ "ОБЩЕСТВЕННОГО РОМАНА" 1860-х годов в "БЕСАХ"
Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО

Переход к новому "общественному" роману на рубеже 1860-1870-х годов, теоретически осмысленный Салтыковым-Щедриным в его критических статьях и произведениях этого периода, определил эволюцию русского реализма в целом на несколько десятилетий вперед и ясно обозначился у всех крупных писателей с уже вполне сложившейся самостоятельной творческой манерой и идейной направленностью. Переключение художественного внимания с историко- "внутреннего человека" и любовной коллизии, которая служила главным испытанием его социальной значимости и жизнестойкости, на широкую общественную жизнь, где герой в новых условиях социальной динамики уже не может быть поставлен в прямую зависимость от замкнутой "среды", в этот период параллельно наблюдается у Тургенева, Гончарова, Толстого. Властное вторжение в частную судьбу человека политических событий, идей и мнения становится главной темой "общественного романа", определяет его поэтику.

Своеобразной модификацией новой романной формы оказался и так называемый "антинигилистический" роман. В "На ногах" Лескова, в "Марева" Клышников, во "Взбалаученном море" Писемского сюжет формируют злободневные политические факты, а идеологическая позиция авторов непосредственно обуславливает тенденциозно искаженное их воплощение.

Роман Достоевского "Бесы" резко выделяется из этого направления серьезностью нравственной проблематики, широтой охвата общественно-политической действительности, непримиримой авторской позицией в отношении к высшему сословию. Современными исследователями также отмечается и положительное значение "Бесов" как глубокой литературно-художественной критики "нечаевщины". Реальные факты деятельности "Народной расправы", составляя основной художественный слой романа Достоевского, приобретают новое дополнительное освещение; сплетаясь с "жизнью великого грешника" Ставрогина, "неча-

евщина" как политическое течение отрицается автором с точки зрения законов человеческой совести.

Конечная независимость человека от преданий узкой близлежащей среды, в которой он сформировался, открытая "общественным романом", в творчестве Достоевского имеет важное формообразующее значение. Уже с 1860-х годов его героем становится выходец из "случайного семейства", потерявший связь с "почвой" и своим народом, действующий только во временном плане настоящего, проверяя охватившую его идею.

В "Бесах" напрасные попытки автора-хроникера и всего высшего провинциального круга так или иначе отыскать причины происходящих странных событий в биографическом прошлом их участников, предопределившем их теперешнее поведение, зачастую пародируют успокоительную "определенность", детерминированность прежних литературных героев, а смутные отголоски теплой "семейственности" лишь усиливают контраст современного сумбура и былого упорядоченного в своей замкнутости мира.

Отступление от исчерпывавшей мотивировки "средой" в "Бесах" несет и дополнительную идейную нагрузку. Широко используя факты нечаевского процесса, Достоевский в своем романе почти не отводит места тем детальным объяснениям, которые в изобилии содержались в показаниях обвиняемых и в адвокатских выступлениях и вскрывали истоки аморализма тактики Нечаева и полного рабского подчинения многочисленной группы молодежи своему руководителю. Освободив провинциальную "пятерку" от связей с трагическими перипетиями студенческих волнений 1868-1869 годов (из "наших" лишь один Шатов где-то за пределами повествования был студентом), минуя тяжелое материальное и нравственное положение ее членов (фигура Липутина), отвергнув даже тайное влияние "интернационалки", Достоевский получает возможность непосредственно соотнести современное "коровавое безумие" с либеральным западничеством 1840-х годов и поставить, таким образом, два поколения мыслящей России в остроконфликтное отношение политических "отцов", с удивлением и ужасом взирающих на своих не помнящих родства политических "детей".

Открытая тенденциозность памфлетного уровня "Бесов" обусловила использование писателем такого "крайнего" приема сатирической деформации реальных характеров, событий и идей, как гротеск, к которому вообще тяготеет обостренная поэтика "общественного романа", выходящего за рамки спокойных, как бы приглушенных художественных тонов романистики 1840-1850-х годов.

А. В. Розов

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЫ ТЕКСТА В ГАМРЕ
ЛИТЕРАТУРНОЙ ПАРОДИИ (на материале "Довольно" И.С.
Тургенева и "Бесов" Ф.М. Достоевского)

Проблеме сложных личных и литературных отношений И. Тургенева и Ф. Достоевского было посвящено немало обстоятельных исследований (Ю. Никольского, А. Долинина, А. Цейтлина, Б. Бегака и др.). Однако для литературоведения наших дней всё ещё остаётся актуальной мысль, высказанная в 1928 г. В. Л. Проппом: "...мы будем утверждать, что пока нет правильной морфологической разработки, не может быть и правильной исторической разработки" (Морфология сказки. 2-е изд., М., 1969, с. 21). Вполне очевидно, что морфоанализ художественных систем для исследователя пародии представляет первостепенный интерес, т.к. позволяет установить идейно-художественные, функциональные параллели между пародируемым и пародирующим текстом. С этой точки зрения "Довольно" И.С. Тургенева (1864) и "Бесы" Ф.М. Достоевского (1870-1872) представляют безусловный интерес.

Рассказ Кармазинова "Merci" в "Бесах", пересказываемый Хроникёром (господин Г-в), содержит в себе пародийные точки соприкосновения с несколькими произведениями И. Тургенева, поэтому наша задача - вычленив из общего контекста только то, что имеет непосредственное отношение к "Довольно".

С точки зрения концепционально-идеологической связи двух текстов можно уверенно сказать, что общая идея "Довольно" как произведения, выражающего зерно философской системы писателя (см. письмо Тургенева к М.М. Стасюлевичу от 8.05.1878 г.), весьма прямо и недвусмысленно осознается как спародированная за счет того контекста, в который она помещена; мысль о необходимости пародии на общую философско-идеологическую концепцию повести закономерно экстраполируется общей пародийной тенденцией "Бесов", не только сознательно противопоставленной подобному началу в поэтике тургеневского "Дыма" (1867), но и конфликтно связанной со всей системой модных философских (бланкизм, различные формы утопизма и т.д.) и идеологических воззрений. Основным приемом, меняющим акценты в концепционально-идеологическом аспекте контактов двух текстов, видимо, следует считать сознательное разрушение старых каузальных отношений (сюжетное ядро - первопричина, финальная формула, состоящая из повторения трех слов "довольно", - следствие) и создание новых (финал из повторения трех слов "mercі" - причина, а сюжетные ходы - следствие).

Такая ломка каузальных отношений в совокупности с другими, частными, моментами неизбежно должна была потребовать новых пространственно-временных отношений в системе текста. Если у Тургенева пространство в "Довольно" обретает некую целостность за счет выходов за пределы частной (любовной) ситуации в Космос и Хаос, таким образом, входит в сюжет повести в соответствии с авторским увлечением паскалевской философией, то у Достоевского пространство "Merci" окружено хаотическим миром "праздника"; вечные начала жизни сознательно элиминируются, на смену им приходят дисгармоничные, "рваные" куски житейского бытования героев, преподнесенные сторонним наблюдателем-Хроникером, занимающим, по первому впечатлению, иронически-индифферентную позицию. Такая замена пространственного Хаоса как вечного существования на хаотическое разукрупнение ситуативных единиц приводит с собой изменение временных координат, что также важно для восприятия пародийного текста. Взрыв временного континуума повести "Довольно" органично сочетается с пространственной организацией "Merci", причем хронотоп пародии деформирует хронотоп тургеневского оригинала путем трансформации в системе текста через специфическую цветогамму, контрастно дисгармонирующую с пастельными тонами тургеневского текста.

Наконец, для морфоанализа поэтики важен и функционально-стилистический аспект: на смену монологической речи "Довольно" (Ich-Erzählung) приходит диалогический пародийный рассказ в "Бесах", осознанный со стороны Хроникера, передающего слог пародийно изображенного героя и в силу этого нарушающего объектность собственного слова, и не осознанный со стороны Кармазинова, остающегося в рамках словесно-субъектной системы Ich-Erzählung. В силу этого автор пародии получает возможность ввести специфические словесно-лексические средства, создающие, по М.М.Бахтину, эффект "разногласия".

Таким образом, исследование морфологических деформаций модели мира, реализованных в пародийной художественной системе, помогает точнее воспринять сам пародийный текст, а в перспективе открывает возможность выявить типологическое единство в рамках жанра литературной пародии.

Л.С.Тамарченко

К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОМ ВОЗДЕЙСТВИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДОСТОЕВСКОГО
НА НЕМЕЦКИЙ РОМАН XX В. ("Берлин-Александрплац" А.Доблича)

Процесс становления жанровой структуры в зарубежном романе

XX века связан с особой актуальностью вопроса о традициях. Одна из важнейших граней этого процесса – проблема синтеза частного и всеобщего, т.е. сохранения эпической основы романа (Г. Гачев, З. Кожинов). В особенно острой форме она возникает там, где герой – "маленький человек", внешне и внутренне ограниченный. В решении этой проблемы немецкий роман XX века мог опереться на творческий опыт Достоевского (Н.С. Павлова).

Исследователи романа Деблина "Берлин – Александерплац" связывают его с западноевропейскими канровыми традициями. При всем многообразии они могут быть сведены к типу "назидательной притчи" (А. Кеттл). Образ главного героя связан с традиционным типом "простака" (Гриммельсгаузен, Вольтер). Но аспекты современного и вечного, частного и общечеловеческого ("родового"), сочетание которых ей присуще, находятся в романе Деблина в принципиально новом соотношении: они совмещены ситуацией исторического кризиса. Тип "простака" служит испытанием ограниченной, эгоистически замкнутой ("телесно-душевной") человечности и утверждению необходимости подлинно духовной позиции в мире. Самый существенный момент сюжета – катастрофа, смерть-воскресение, как бы новое рождение героя в качестве сознательной и ответственной личности. Прозрение освобождает героя от идеи полной подчиненности человека детерминирующим его внешним силам ("судьба"), ответственная позиция связана с осознанием личной вины, а катастрофа – с темой преступления (убийства). Тип "простака" утрачивает цельность. Сознание героя наделено неустойчивостью, отражающей кризис мира. Его внутренние колебания, поступки и судьба – повод и предмет для постоянно ведущихся диалогов между героями романа, а также повествователем и читателем.

Очевидно, что характеристика черт, отделяющих "Берлин-Александерплац" от обозначенной нами традиции, дает в то же время известные основания для описания его структуры в свете канровых традиций Достоевского. Деблин соединяет документальное изображение текущей современности с планом всемирно-историческим, созданием которого способствуют библейско-евангельские и литературные параллели. Этому совмещению соответствует специфический образ повествователя, ведущего изображение с точки зрения любого героя и в то же время находящегося вне изображенного мира. Стилистика романа стремится вобрать в себя всю полноту социально-идеологического разноречия, в котором герой, читатель и автор должны определить свой голос, свое слово. Правда, у Деблина нет героя с личной идеей и кругозором, способным вместить в себя все значимые голоса и позиции. Поэтому способом соединения разнородных словесно-идеологи-

ческих пластов оказывается техника "симультанности" и монтажа.

Организуя основную линию сюжета колебания героя связаны с уходами в себя, попытками "спрятаться" в каком-нибудь уголке и, наоборот, с выходами на улицу, площадь. Велика роль случайностей: встреч на площади, улице, в пивной, соседств в одном доме и т.п. Подобная организация и функции художественного пространства близки произведениям Достоевского, равно как чрезвычайная насыщенность, скорость течения времени, отчасти его "хроникальный" характер.

Сосредоточенность действия в настоящем, устремленном к будущему, к катастрофе имеет особый смысл. Начало действия - это начало новой жизни героя, возникновение его "плана", т.е. попытки преодолеть неустойчивость сознания с помощью "нормы" "приличного" существования. "Простаком" делает героя эта позиция, а не внутренний состав его личности. Такая позиция и вызывает диалогическую активность повествователя, и превращает случайные контакты с действительностью в ситуации испытания. Она испытывается бесконечным многообразием и сложностью жизни, множеством разных норм практического поведения и мировоззренческих установок. В то же время и сами эти нормы и установки подвергаются проверке на "естественность", убедительность для "наивного", замкнутого на себе сознания. В этом испытании обнаруживают свой отчужденный, стандартизированный характер (У. ван дер Виль). В обрисовке героев у Деблина есть черты сходства с персонажами Достоевского: "человек-универс", не знающий различий добра и зла, самоотреченно и свято любящая проститутка. В каждом из них сознательная жизненная позиция не адекватна подлинной глубине личности. Но эта глубина открывается извне, повествователем, с помощью особых пейзажных и ритмических лейтмотивов. В отношении трех центральных героев слово и поступок приобретают "провоцирующую" (Г.Беккер) роль, обостряя скрытый конфликт и стимулируя решающее действие. Их контакты основаны на непреодолимом тяготении друг к другу, но обнаруживают такого рода несовместимость, что развязкой отношений может стать только убийство. Убийство вместе с тем - решающее испытание, причина окончательного отказа Франца от своего "плана" и попытки самоубийства, которая создает условия для его перерождения. Происходит суд над собой (внутренний диалог с другими), предшествующий официальному суду.

Финал романа открыт. Действие заканчивается началом новой истории. Открытым остается и нравственный смысл новой жизненной позиции героя. Функцию завершения осуществляет слово повествователя, обращенное к читателю и требующее его ответа, его собственного сознательного выбора.

М. В. Строганов

О ФОРМИРОВАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА ЛЬВА ТОЛСТОГО

Исследование истоков творческого метода Л. Н. Толстого еще далеко не завершено. С каждым годом все больше обнаруживается генетическая связь Толстого не только с творчеством западных писателей-сентименталистов, установленная еще Б. М. Эйхенбаумом, но и с произведениями как западных, так и отечественных романтиков. В этом плане особенно актуальным представляется вопрос об отношении Толстого к творчеству наиболее яркого представителя русского романтизма А. А. Бестужева-Марлинского, о котором у Толстого есть целый ряд высказываний.

Марлинский — романтик — этот тезис общепризнан. Но важно отметить, что художественная система этого писателя строилась на переосмыслении идеи Просветительства как основы просветительского реализма и сентиментализма. Так, например, Марлинский, вспоминая известную фразу английского поэта-просветителя А. Попа "настоящая наука для человека — человек", пишет: "Приличнейшая наука для человечества есть человек, вот почему в обратном порядке можно изучать человечество в людях отдельных веков" ("Путь до горла Куби"), или в "Рассказе офицера, бывшего в плену у горцев": "для человека самое нужное, самая поучительная статья есть человек". Марлинский переносит акцент с общего на частное — с человеческого в человеке на индивидуальное, чего не было у Попа. У М. Д. Лермонтова эта тема разовьется до противоположности: "история души человеческой... едва ли не любопытнее и полезнее истории целого народа".

В повести "Аммалат-бек" полковник Верховенский занят перевоспитанием Аммалата. Воспитание дикаря — традиционная тема просветительской литературы, дававшая возможность показать бессмысленность современной жизни глазами естественного, но воспитанного человека ("Простодушный" Вольтера). Марлинский смещает акценты: перевоспитание Аммалат-бека Верховенскому не удается. Просвещенный дикарь разочаровывается в разуме, а для Верховенского связь его с Пятницей-Аммалатом кончается трагически: Аммалат убивает его, чтобы завоевать возлюбленную. Так Марлинский переосмысляет темы и идеи Просвещения.

Сам Толстой с его стремлением к изображению индивидуального в человеке, с его разочарованием в "уме ума" и упованием на "ум сердца", сам Толстой прошел во многом тот же путь, что и Марлинский. Он, несомненно, знал и чувствовал полемику Марлинского с просветителями. Все известные высказывания Толстого о Марлинском ри-

субт, казалось бы, непротиворечивую картину отношения Толстого к писателю-романтику. В ряде ранних кавказских произведений Толстой изображает молодых офицеров, "образовавшихся по Марлинскому и Лермонтову". Острые своей полемики Толстой направляет, однако, не против самого Марлинского (нет пародий стиля, сюжето-сложения, описания), а против "литературного" поведения людей. Для Толстого равно неприемлемы как дублеры героев романтика Марлинского, так и "герои нашего времени", занявшие свои манеры и образ жизни у героя реалистического романа Лермонтова.

Между тем стили Толстого и Марлинского определенно различны, стоит сравнить описание казачьих станиц и их обитателей, данные в "Амалат-беке" и "Казаках" Толстого. И только там, где Толстой "передоверяет" описание своему герою, мы можем встретить экспрессивную речь, напоминавшую прозу Марлинского. Таково знаменитое описание гор в "Казаках" с его постоянным рефреном "а горы...", которое дано глазами Оленина и существенно дополняет авторскую характеристику героя: "Все мечты о будущем соединялись с образами Амалат-беков, черкешенок, гор, обрывов, страшных потоков и опасностей". В то же время Толстой говорил С.Т.Семенову о прозе Марлинского: "там было много интересного", в романтизме "были достоинства, каких у символистов и декадентов и помину нет".

Суммируя многочисленные исследования генезиса художественного метода Толстого, следует сказать, что ни в стиле, ни в принципах изображения человека и мира Толстой не был медником романтиков. Но целый ряд идей и тем романтиков, несомненно, близок самому Толстому. Это, в первую очередь, относится к тем идеям, которые наследовались романтиками от Просвещенного века и переосмыслились ими, идеям, которыми романтики обогатили всю литературу.

Э.М.Ильякова

ДИНАМИКА ЗАНРОВОЙ СТРУКТУРЫ "СЕВАСТОПОЛЬСКИХ РАССКАЗОВ" Л.Н.ТОЛСТОГО

Значимость "Севастопольских рассказов" как этапного произведения на пути Л.Н.Толстого к "Воине и миру" обусловила большой интерес к ним исследователей (Б.М.Эихеноаум, Е.Н.Купреяднова, Я.С.Билинко, Д.В.Лебедев и др.). В критических работах достаточно глубоко освещены важные аспекты изучения "Севастопольских рассказов": эпическая природа цикла, его композиция, связь его с "натуральной школой", место в раннем периоде творчества писателя. Но до сих пор вне поля зрения исследователей остается вопрос о внут-

ренней жанровой динамике цикла как отражении развивающегося толстовского представления о личности в ее связях с историей.

"Севастопольские рассказы", написанные в период создания "Дно-сти", окончания работы над "Рубкой леса", обдумывания "Истории русского помещика", выразили сложность и диалектичность системы философских, общественных и эстетических представлений Л.Н.Толстого, в центре которых стояла проблема морального развития человека. Диалектичность постановки и решения проблемы целостности бытия и одновременной текучести и незавершенности его привела Толстого в 50-е годы к открытию закона сцепления художественной прозы по драматическому принципу. Этот универсальный для Толстого способ организации материала проявился в "Севастопольских рассказах" на всех уровнях, и, в частности, в закономерностях жанровой трансформации внутри цикла.

Эпический пафос "Севастопольских рассказов" обусловлен содержанием открытой Толстым "громкой идеи" всемирного значения о возможности создания будущего блаженства и братства людей на земле (запись в дневнике от 2,3,4 марта 1855 года). Очерковая структура всех рассказов эпически реализует толстовскую идею целостности человеческого бытия и национального духа, его демократической основы. Наиболее полно эта структура выявилась в первом очерке, дав представление о толстовском понимании развивающегося потока истории, вбирающего в себя судьбы всех людей.

Но, начиная со второго очерка, происходит внедрение в эпическую структуру новеллистического элемента. История морального порыва Михайлова (главы 2,3,4 и 13) образует в "Севастополе в мае" внутренний композиционно-замкнутый круг. Драматическая коллизия духовного развития героя, эпически рассредоточенная и включенная в общий ход повествования, выражает толстовское понимание значимости личности в общем потоке истории. Введение новеллистического образования в эпическую структуру отражает развитие толстовского интереса под влиянием Севастопольских событий к проблеме активности и сознательности личности.

Найденный Толстым в "Севастополе в мае" принцип изображения личности в соотношении с историей приобретает в последнем очерке универсальный характер. Весь материал концентрируется вокруг двух героев, причастных к событиям. Два внутренних потока, имеющих определенную закономерность чередования, ускорение к финалу ритма и драматической напряженности, являются этапами духовного становления героев. Новеллистическая тенденция выражает толстовскую идею активности духовно развивающейся личности. В поисках истоков морального развития героев Толстой включает новеллистические линии в по-

ток бытия, подвергает их очерковой (эпической) инструментовке.

Природа толстовского эпоса, будущие художественные открытия "Войны и мира" отчетливо просматриваются в генезисе, где жанровая структура в поразительной динамике демонстрирует сам процесс художественного сщепления.

П.Н.Николаев

ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ В ДИЛОГИИ Л.Н.ТОЛСТОГО
"КРЕЙЦЕРОВА СОНАТА", "ДЬЯВОЛ"

В настоящей работе исследуется публицистический аспект дилогии "Крейцера соната", "Дьявол". Такая необходимость продиктована имеющимися в литературоведении существенными разногласиями в определении жанровой природы этих произведений. Одни исследователи (Е.П.Андреева, Н.К.Гудзий, Л.Н.Морозенко, А.Розанова) обращают внимание на публицистическое начало в "Крейцеровой сонате". Другие делают акцент на драматических элементах и психологизме этого произведения. М.М.Рукавицын определяет жанр "Крейцеровой сонаты" как "драматической повести". Наиболее общую формулировку предлагает М.Б.Храпченко: "психолого-драматическое повествование с элементами публицистики".

О жанре "Дьявола" вопрос специально не ставился, однако рассмотрение этого произведения в контексте дилогии позволяет говорить о жанровой общности "Крейцеровой сонаты" и "Дьявола" на определенных структурных уровнях. Ряд существующих документальных свидетельств самого писателя, литераторов-современников и людей, близких Толстому (Н.Н.Страхов, С.Л.Толстая и др.), подтверждает, что автор сознательно писал "Крейцерову сонату" как произведение, в значительной степени публицистическое, "выходил, - по словам Н.Н.Страхова, - в голое рассуждение".

Сопоставительный анализ структуры "Крейцеровой сонаты" и "Дьявола", с одной стороны, и "Поучения" Владимира Мономаха, с другой - позволяет конкретно назвать элементы публицистики в дилогии и определить их жанрообразующую роль. Обращает на себя внимание дискуссионный характер дилогии, в которой решаются актуальнейшие социально-этические проблемы, в постановке которых Толстой во многом развивает радищевские традиции. Важную функцию играет в связи с этим диалог. Как и в "Поучении" Владимира Мономаха, в дилогии отмечаются в большом количестве суждения, носящие категорический назидательный характер, и по своей логической природе восходящие к библейской публицистике, максимы.

Такая установка требует использования прежде всего побудительных предложений, которые отличаются четкой логической структурой. Это отмечается в сравниваемых произведениях. Мысль автора в таких случаях оголена, за ней следуют прямые логические выводы.

И "Поучение", и "Крейцера соната" адресованы определенной социально-возрастной группе (чему есть свидетельства как в текстах самих произведений, так и в оценке "Крейцеровой сонаты" С.Л. Толстой и Л.Л. Толстым). Такая адресованность свойственна прежде всего троповедению. Отсюда проистекает частое цитирование религиозных книг, а также наличие сентенций, по значению близких евангельским и библейским. Евангельские цитаты вынесены эпиграфом и к "Крейцеровой сонате", и к "Дьяволу". Цитируется и передается Псалтырь и в "Поучении" Владимира Мономаха.

Известно, что в период работы над диалогией Толстой с большим интересом читал книги американского сектанта-шекера Алонзо Г. Холлистера, страстного оратора и публициста, и состоял с ним в переписке. Сам писатель признавал общность их взглядов на проблему брака, поставленную в диалогии. Такое признание чужих публицистических выводов как близких своим подчеркивает публицистичность мысли Толстого. Открытая декларативность, с которой автор подвергал ревизии официальную трактовку Евангелия, была главной причиной запрещения "Крейцеровой сонаты".

Отличительной особенностью публицистического произведения является его страстность, эмоциональность. В речи Владимира Мономаха, героев "Крейцеровой сонаты" и "Дьявола" неоднократно встречаются и риторические вопросы и восклицательные предложения в тех случаях, когда необходимо заинтересовать, убедить читателя, слушателя. При всей разности взгляда на жизнь авторов объединяет желание донести до читателя те мысли, которые, с их точки зрения, актуальны. С той же целью используется в сравниваемых произведениях большое количество восклицательных предложений.

Таким образом, при определении жанра диалогии ("Крейцера соната" и "Дьявол") следует учитывать наряду с драматическим и психологическим аспектами ее публицистичность. По характеру публицистических элементов диалогия восходит к евангельской публицистике и древнерусской проповеди. В значительной степени она связана и с трактатами Толстого. В структуре диалогии элементы публицистики чрезвычайно разнообразны и отличаются на различных структурных уровнях. Публицистическое начало в "Крейцеровой сонате" по сравнению с "Дьяволом" преобладает.

Т. Ф. Рябцева

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФУНКЦИЯ ПАРАДОКСА В СТРУКТУРЕ
ПОВЕСТЕЙ А. В. ДРУЖИНИНА

Середина XIX века – время активных выступлений литераторов самых различных направлений с размышлениями о судьбах русской литературы, русской повести. А. В. Дружинин в этот период много и страстно пишет о своих представлениях, связанных с эстетическими проблемами.

Одним из ведущих своих художественных принципов Дружинин объявляет парадокс, который, по мысли писателя, есть неизменное условие успеха. "Я желал бы в сочинениях наших повествователей встречать более заметок, выходов, пожалуй, даже парадоксов, касающихся до жизни во всех ее проявлениях, до тех приключений, в которые попадают лица, введенные на сцену авторами", – писал он.

Художественная функция парадокса понимается Дружининым довольно широко. В первую очередь, парадокс – один из значимых моментов построения характера. "Парадоксальный характер" – понятие в повестях Дружинина далеко не однозначное. В "Лоле Монтез" (1847 г.) парадоксальность обуславливается авантурным началом в натуре Лели, подчеркнутым не только именем героини, но и логикой ее поступков. Леля – характер энергичный, способный к сопротивлению и даже к бунту. Казалось бы, перед нами образ, стоящий в ряду женских характеров из повестей на тему эмансипации, решавшейся в русле передовых идей середины века. Однако путь борьбы, который Леля избирает, не только расходится с этими идеями, но и противоположен им, он чисто авантюристический.

Явная, даже нарочитая парадоксальность, прихотливость, алогичность поступков, проявляющаяся в характере эксцентричной Лолы, пожалуй, скорее внешне, чем вырастающая изнутри, из глубин психологического мира, в Вере Николаевне, героине "Рассказа Алексея Дмитрича" (1848), перерастает в нечто глубоко внутреннее. Тут природа парадокса уже несколько иная. На образе Вериньки Дружинин прослеживает, как положительная посылка – одержимость идеей принесения себя в жертву во имя большого отца – превращается в собственное отрицание. Иными словами, как жажда самопожертвования вливается в процесс ради самопожертвования. Предмет пристального внимания на сей раз – прихотливая изменчивость женского характера, психология человека, наделенного фатальной склонностью к жертвенности, своего рода парадоксальная психология.

Можно сказать, что "парадоксальный характер" исследуется Дружининым в двух планах: психологическом и "формальном". Эти два по

сути разведенные в разные стороны подхода к парадоксу в конце 40-х - начале 50-х годов XIX века, своеобразно сливаясь, привагят Дружинина к мысли о театральности и искусственности человеческой жизни вообще. А в развитии повести как жанра его теперь устраивает некая данность, привычность сюжетов и образов, отсутствие в ней неожиданности и прихотливости, в которых заключается "вся прелесть беллетристики".

Дружинин одинаково не принимает ни романтических принципов повествования, считая их отжившими и исчерпанными, ни принципов повести "натуральной школы", от которых он к тому времени уже отошел. Наметившийся поворот к чистому искусству дает о себе знать уже в том, что Дружинин уходит в сторону от социальных проблем и видит главную задачу литературы в занимательности. Занимательность, в свою очередь, прямо связывается с необходимостью включения в структуру произведения парадокса.

Между критическими работами этого периода и собственно художественным творчеством существует своеобразная связь-взаимовлияние. Теоретические посылки как бы проверяются художественной практикой, между прозой и публицистикой обнаруживаются прямые переключки. "Парадоксальный характер" обнаруживает себя стилистически, находит продолжение в парадоксальной идее, прихотливой и странном построении и развитии сюжета.

Повести Дружинина чрезвычайно наглядно свидетельствуют о тех художественных принципах, которые позже оформятся в некую систему, позволяющую судить о направлении его эстетических и общественных исканий. Одновременно они дают возможность представить, что становление реализма как типологического явления было бы ошибочно рассматривать как пря. элинейный процесс без отклонений, выгибов и неожиданных выходов.

Г.Н.Кудрявцева

ФЕЛЬЕТОННЫЙ РОМАН "ПЕТЕРБУРГСКИЕ ТРУСОБЫ"
В.В.КРЕСТОВСКОГО

"Петербургские трусобы" (1864-1867) - итоговый роман "почвеннического периода творчества писателя. В романе ярко сказалась "почвенническая" ориентация автора, выразившаяся в признании реформы 1861 года, в критике учреждений медленно преобразующейся России, в защите "униженных и оскорбленных", в протесте против наступления капитализма, в стремлении опереться на крестьянскую общи-

ну. Предмет изображения "Петербургских трущоб" работал на демократический лагерь, но освещение фактов не социальное, а моральное, что убедительно свидетельствует о либеральной ориентации автора.

Роман представляет собой интересное явление в литературном процессе 60-х годов и может служить примером того, как общественные идеи, выдвинутые крупными писателями и мыслителями, подхватывались низовой литературой, которая, как явление вторичное, более прямолинейное, обнаруживала их противоречивость.

"Петербургские трущобы" — это "фельетонный роман, роман-обозрение, в котором авантурная интрига объединяет разнородные повести и "физиологические" очерки, воссоздающие картину общественных нравов пореформенной России. Это светская повесть, в которой совмещаются несколько традиционных мотивов: а) мотив любовной психологической драмы на почве выгодного брака; б) конфликт героя с обществом; в) мотив оболыбления молодым бариним девушки из мещанского сословия. Разночинная повесть, в основе которой лежит диккенсовский мотив судьбы детей богатых и знатных родителей, не знающих о своем высоком происхождении. Повесть о столкновении разночинца с бюрократическим аппаратом России, осложненная арестом разночинца по политическим мотивам и заключением в Петропавловскую крепость. В повесть о ростовщике (бывшем крепостном) оскорбленное самолюбие холопа, пробивающегося в денежное барство, является мотивом, движущим сюжет. Важное место в романе занимает повесть-памфлет о похождениях плута под маской "блаженного", осложненная антиклерикальной тенденцией. Последний компонент — это типично авантурная повесть о похождениях шайки шулеров в высшем свете.

История героев служат стержнем, на который нанизано множество "физиологических" очерков. Именно "физиологии" в сочетании с публицистическими отступлениями и размышлениями автора превращают роман из частной истории в социальное полотно. Очерковый материал выделен в самостоятельные главки и отделен от основного сюжета манерой изложения: в очерке отчетливо виден наблюдатель, ведущий за собой читателя. Здесь преобладает описание, которое на фоне авантурной интриги кажется растянутым. Роман в очерковой своей части имеет этнографический характер, изображение в ряде случаев натуралистически ограничено.

В своем романе В.Крестовский использует злободневный газетный и журнальный материал, облекая его зачастую в широко известные в литературе сюжетные ситуации (Э.Сн, В.Гюго, И.Панаев, Н.Некрасов, Ф.Достоевский...). Несмотря на то, что авантурная интрига в "Петербургских трущобах" частично восходит к "Парижским тайнам", роман В.Крестовского построен на показе социальных контрастов, ха-

ракторных для обличительной литературы 60-х годов. Но в романе ска- залась общая атмосфера школы "неистовой словесности с ее традиция- ми романтически ухасного в литературе и стремлением эпатировать чи- тателя.

Роман "Петербургские труппы" написан по законам фельетонного жанра и основан на сочетании вымысла с реальными жизненными факта- ми. Петербург 60-х годов воспроизведен В.Крестовским точно с топо- графической и социально-бытовой стороны, поэтому роман представляет документальную ценность и интересен в историко-бытовом плане.

Основной пафос "Петербургских трупп", его антикапиталистичес- кая тенденция связаны с социально-политическими идеалами "почвенни- чества", не понимавшего относительно прогрессивного значения восхо- дящего капитализма и тем более освободительной миссии рабочего клас- са. Протест этот носит моральный, а не социально-политический ха- рактер, но именно этот протест питает гуманистические тенденции ро- мана.

Форма "фельетонного" романа получит дальнейшее развитие в ан- тинигилистической литературе. Однако сам роман "Петербургские тру- труппы" интересен как определенный этап в развитии русского "фельетон- ного" романа, когда в нем авантюрная интрига еще уравнивается значительным социальным содержанием. Успех В.В.Крестовского объяс- няется тем, что автор "Петербургских трупп" демократические идеи облек в форму, доступную пониманию широкого читателя.

А.И.Грачев

ЖАНР КАК ФОРМА ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ В РОМАНЕ Н.Г.ЧЕРНЫШЕВСКОГО "ПОВЕСТИ В ПОВЕСТИ"

Нетрадиционность художественного мышления Чернышевского с осо- бенной силой проявлялась в его романе "Повести в повести" - и пре- де всего на уровне жанра, который здесь является своеобразной те- мой повествования, непосредственным объектом творческой рефлексии рассказчиков. Одновременно Чернышевский стремится подчинить жанр выражению авторского сознания, сделать его важнейшим субъектом сво- ей позиции. Таким образом, в этом экспериментальном романе жанр поистине становится героем, получает самые благо-приятные возмож- ности для реализации многих своих типологических задатков.

Какое же значение придает жанру своего романа автор? Прежде всего, мировоззренческое. Традиционно-эстетическая проблема /"ро- ман или не - роман"/ неожиданно наделяется нравственным смыслом. Речь идет о праве художника на исповедь и вместе с тем о моральных

аспектах соотношения "сказки" и "повести" в искусстве. Отсюда — метафорическая текучесть жанровых дефиниций, их оценочная двунаправленность, зависимость от позиции субъекта сознания.

Так, тип "проницательного читателя" раскрывается в угрожающе категоричном жанровом определении "Повестей": "это не роман, это автобиография" (ХП, 412). Но противостоит ему свободный, расковывающий наше восприятие жанровый эскиз "автора": "мое произведение должноallo бы называться не "Повести в повести. Роман", а "Сказки в сказке. Сборник" (ХП, 129). Так создается иллюзия жанровой неопределенности романа, а вместе с ней — картина kaleidosкопичного многообразия мира. Этому, пожалуй, и соответствует одна из наиболее интригующих титульных версий романа: "Перл создания" (ХП, 165).

Автор, на наш взгляд, сознательно ориентирует читателя на отвлеченно-эпическую формулу Надеждина и Белинского: "Повесть есть эпизод из беспредельной поэмы судеб человеческих". Цепь вполне определенных ассоциаций связывает этот роман со статьей Белинского "О русской повести и повестях г. Гоголя". Не случайно некоторые жанровые аллегории Чернышевского из романа "Повести в повести" М. М. Бахтин привлек для иллюстрации своей концепции полифонизма.

Жанр, таким образом, не только выражает позицию автора, но и открывает простор позициям героев, а также обнаруживает тенденции к тому, "чтобы возбуждать читателей к соперничеству с автором, делать их самих авторами" (ХП, 132). Создавая свой "Перл создания", Чернышевский тем самым избрал предельную свободу в использовании жанров, отказавшись от стремления жестко зафиксировать в той или иной жанровой схеме все богатство жизненных явлений. Та иерархия жанров и субъектов сознания, которая давала возможность наглухо отделить сатирически преображенную действительность от идеала (в романе "Что делать?"), сменилась жанровым и субъектным полифонизмом.

Особый интерес представляет также конкретная жанровая структура романа, в которой прежде всего и реализуется эта новая авторская позиция Чернышевского. Здесь происходит достаточно нетрадиционное вовлечение жанра в активные сюжетно-композиционные отношения, которые обнаруживают обилие скрытые диахронические его возможности. Ритмическое чередование жанров в романе влечет за собой соответствующие проблемные и субъектные сдвиги, выявляет сложную природу авторского пафоса.

При этом действует и обратная тенденция, энергично преобразующая традиционные жанровые формы мироотношения в соответствии с ин-

дивидуальной авторской позицией. То или иное проблемное и субъектно-фабульное наполнение жанра, а также его композиционные связи (внутренние и внешние), образуют уникальный художественный сплав, в котором и выражается авторская точка зрения на мир.

Так, физиологический очерк в романе представлен, в частности, серией "Объективных очерков А.А.Сырнева". Но философия и структура этого жанра преодолеваются автором уже потому, что жанр соотносен с образом рассказчика - одним из многих "авторов" романа. Жанр, следовательно, является не только субъектом авторского сознания, но и объектом его самоанализа и самооценки.

"Системы приятия" и "системы неприятия" мира (К.Берк) вообще находятся у Чернышевского в чрезвычайно сложной оппозиции. Так, утопия (или сатира) чаще всего обретает здесь сугубо лирический аспект, теряя при этом многие свои канонические жанровые признаки и видоизменяя пафос. Вместе с тем на всех без исключения компонентах романа отразилась предрасположенность автора к унифицирующему нормативному сознанию, которое, однако, не получает выхода в предназначенных для него жанрах. Экспансия тех или иных традиционных форм мироотношения и пафоса принципиально затруднена самой структурой реалистического романа, в то время как Чернышевский по-прежнему стремится к прямому изображению идеала.

В результате создается очень сложное соотношение жанра и метода, жанра и авторской позиции. Реализм Чернышевского обогащается романтическими представлениями о норме, а структура его романа - именно под воздействием дореалистических жанров - становится эквивалентом для трезво-аналитического, но устремленного к непосредственности идеала авторского сознания.

Н.А.Каргаполов, Н.Е.Меднис

ЛИТИЙНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В РОМАНЕ ЛЕСКОВА "СОБОРЯНЕ"

Писатели последней трети XIX века нередко обращались к жанрам древнерусской литературы, используя в новое время и в новой художественной системе известные сюжеты, символы, образы. Чаще прочих внимание художников привлекал жанр жития. Это может быть связано с поисками героя особого типа, стоящего в конфликтных отношениях с окружающим. Рядом с привычным, с широким смысловым диапазоном понятием "жизнь" в произведениях в применении к такому герою возникает понятие "житие", как указание на предельную концентрированность сущего и должного, сталкивающихся в напряженнейшем драматичном конф-

ликте.

В возникающей оппозиции "жизнь-житие" понятие "жизнь" приобретает терминологические и категориальные признаки только рядом с понятием "житие" и под действием обратной связи.

Заметное у Н.С.Лескова тяготение к хитийности в романе-хронике "Соборяне" проявляется наиболее отчетливо. Духовное звание протопоп и непреклонная настоячивость главного героя Савелия Туберозова, равно как и его фанатическая вера, указывают на параллель с "неистовым протопопом" Аввакумом, несмотря на снятие автором прямых ссылок на Аввакума в окончательной редакции романа.

Влияние "Жития" Аввакума наиболее четко выражено в Демикатовой книге - днешнике-исповеди Туберозова. Тщательный отбор фактов для записи: цепь искушений и страданий, пропуск периодов спокойного течения жизни, "сочленение эпизодов" с "пересечением линий" "добра" и "зла" (по терминологии Н.С.Демковой). Аналогичны аввакумовскому отношению к существующему миру как "антимиру" (Л.С.Лихачев) и автоирония. Стилизован язык, воспроизводящий колоритный сплав славянизмов и просторечий, который был свойствен историческому аналогу Туберозова.

Зачетание хитийных элементов с обычным повествованием в частях, идущих от автора, позволило провести через все произведение как структурообразующую оппозицию "жизнь-житие", контрастно противопоставить идеал сущему.

Использование в романе "Соборяне" хитийных элементов не означает стремления художника к воссозданию оставшейся в прошлом кантовой модели. Семантический объем понятия "житие" меняется автором на протяжении романа. Четко прослеживается различие смысловых вариантов понятия "житие" в сознании главного героя от эквивалентного понятия "жизнь" ("житие мое провожу в сне и ядении") до контрастного противопоставления этих понятий - "Жизнь уже кончена: теперь начинается житие".

Появление положительного героя в литературе последней трети XIX века неизбежно сопровождалось столкновением его со средой, о том, что в рассматриваемой нами оппозиционной системе обозначается понятием "жизнь". Борьба эта не могла быть ни легкой, ни скорой, поэтому отвалившийся на нее герой сознательно предпочитал "жизни" "житие". В этом смысле утверждение необходимости и высоты "жития" в противовес "жизни" имеется и у Некрасова ("Средь мира долного для сердца вольного есть два пути..."), и у Чернышевского (Рахметов), и у Достоевского (пути старца Зосими, Алехи в миру). Но если сфера "жизни" (низко бытового) в отмеченной типологической общ-

ности одинаково осуждается всеми, то "жизне" намечает два структурно близких, но семантически различных варианта: утверждение "жизне-божьего дела" (Лесков, Достоевский) в одном случае и подготовка революции (Некрасов, Чернышевский) - в другом.

Во всех случаях "жизне" героя является жанрово-маркированным, причем не только путем прямого использования конкретных элементов агиографических жанров древнерусской литературы, но прежде всего через утверждение высоты и неординарности "жизни" в противовес "жизни".

И.А.Смирин

МИНИАТЮРА В ЖАНРОВОЙ СИСТЕМЕ РЕАЛИЗМА

Развитие реализма в XIX в. вело литературу к более глубокому постижению социальной действительности и сопровождалось активизацией процессов жанрообразования, которые совершались по законам диалектики, в борьбе противоречивых тенденций. С одной стороны, рост эстетических притязаний действительности требовал расширения жанрового репертуара, его непрерывной дифференциации, создания новых форм, соответствующих "идеям времени". С другой - нарастающие ускорение и усложнение жизни, прогрессирующая глубина и острота ее восприятия благоприятствовали разрушению жестких рамок традиционных жанров. Жанры теряли чистоту и строгие очертания, взаимопроникали, создавали диффузные образования, тяготели, в конечном счете, к интеграции, к многомерным синтетическим формам, способным передать сложность и многообразие мира.

Одним из результатов такого процесса явилось формирование в системе малых прозаических жанров миниатюры как жанра, еще не вполне канонизированного. Европейская литературная традиция знала подобные формы (басни, гномы, фавлю, фавеллы, максимы, характеры и др.), проникавшие и в русскую литературу ("Письмовник" Н.Курганова, заметки и исторические анекдоты А.Пушкина). Однако художественный метод реализма придавал миниатюре новые идейно-художественные качества и функции. Реализм, введя в сферу художественности всю многообразную действительность, открыл в ней, так сказать, явления повышенной эстетической выразительности: факты, ситуации, характеры, вобравшие в себя типические черты своего времени. Обилие этого материала, практическая потребность его художественного воплощения стимулировали процесс "внутриклеточного деления" прозы и самостоятельное функционирование отдельной художественной клеточки: эпизода, психологического портрета, лирического монолога, философской медитации, драма-

тического диалога и т.п. Так, миниатюра, бытовавшая как второстепенное явление литературы, в эпоху зрелого реализма приобретает статус самостоятельности в системе малых эпических жанров (рассказ, новелла, очерк, сказ и др.).

Сюжет, выступающий в литературе одним из основных жанрообразующих факторов, обретает в миниатюре специфические свойства. В силу своей неразвернутости фабула в миниатюре не может реализовать свои повествовательные возможности в мере, достаточной для объективного суждения о жизни. Это вынуждает автора усиливать субъективную сторону произведения, компенсируя недостаток действия экспрессивностью изложения. Нередко функция повествования переходит к рассказчику, который вмигом, лиризмом или патетикой придает миниатюре содержательную законченность. В структуре сюжета это находит выражение в устойчивой тенденции к свободной организации материала.

Ограниченность художественных средств миниатюр подсказывала необходимость их циклизации. Если сборники малых прозаических форм (притч, басен, историй, анекдотов) с непостоянным и случайным составом существовали и ранее, то по мере развития реалистического искусства, в условиях действия закона художественной интеграции, такие циклические образования постепенно перерастали в самостоятельную жанровую модификацию с устойчивой внутренней структурой ("Стихотворения в прозе" И.Тургенева, "Круг чтения" Л.Толстого, минициклы раннего А.Чехова).

Несмотря на внешнее сходство в некоторых случаях с лирическими или драматическими формами, миниатюра генетически связана с эпосом, отпочковываясь от повествовательной прозы путем сгущения и обнажения родовых свойств лирики и драмы, элементарно представленных в эпосе. Отсюда вариативность типов сюжета миниатюры, имитирующих строение новеллы, сказа, лирической исповеди, психологического этюда, ораторского слова, философского раздумья и т.д.

Жанр миниатюры в ее единичном или циклизированном виде получил впоследствии широкое распространение в советской литературе.

Е.Г.Руднева

О РОМАНТИКЕ В ПРАВООПИСАТЕЛЬНЫХ ЖАНРАХ

Интерес писателей романтизма, а затем критического реализма к романтически настроенной личности, эволюционирующей в процессе столкновения с действительностью, нашел закономерное выражение в интенсивно развивавшемся на протяжении всего XIX века жанре романа, а также романтической повести и поэмы. Не подлежит сомнению, что

истоки этого процесса следует усматривать в изменении принципов самосознания и "росте чувства личности" (В.И. Ленин), которые были обусловлены глубочайшими социальными сдвигами и постепенно охватывали все более широкие круги русского общества.

Однако художественное воспроизведение романтического сознания необходимо включало характеристику идеалов, сублимированно, иногда в фантастической форме, отражавших реальные свойства действительности. Оценка жизни осуществлялась героем с позиций таких идеалов и не только в негативном ключе. Известно, что наряду с "романтической историей" полноправное место в литературе заняла и "романтическая народность", сперва сугубо экзотическая, противопоставленная окружающей героя обиденной действительности, но в принципе утверждавшая возможность позитивных начал именно в современном ему мире. Интерес к такой современности, хотя бы и отдаленной (территориально, социально), иноземной, но отвечающей духовным исканиям героя, породил нравоописательные жанровые тенденции в романтических произведениях (описание нравов, обычаев и т.п.). Известно, что поэтизация таких пластов действительности вовсе не всегда была нормативной и, пожалуй, в большей мере, чем исторические экскурсы романтиков, тяготела к воспроизведению реальных конфликтов и противоречий (Кавказ, а затем цыгане у Пушкина характеризуются в значительной степени реалистически, романтический же ореол вокруг них в силу этого весьма разрежен).

В реализме с его скрупулезным исследованием "среды", устоявшихся форм быта и психологии (как важнейших факторов в системе социально-исторических обстоятельств, формирующих характер личности), нравоописательные тенденции получили мощный стимул развития. Отвоявая себе все более широкое поле действия в романном мире и не менее интенсивно формируя самостоятельные жанровые образования (в первую очередь, разнообразные модификации очеркового повествования), они отчетливо проявились не только в картинах негативных сторон жизни. Возросший интерес к народу обусловил то, что сочувственное изображение реальных бедствий и моральных достоинств демократических (крестьянских и городских) масс, "низов" заняло существенное место в литературе критического реализма.

Не секрет, однако, что такое изображение нередко застревало на натуралистическом уровне, преодолеть который удавалось лишь писателям, которые осмыслили народную тематику в свете более общих (социально-политических, морально-философских, исторических) проблем. Подобный аспект обнаруживается уже в "Записках охотника" Тургенева, где в сентиментально-романтическом ключе раскрывается ду-

шевная чистота, близость к природе, нравственно-психологическое богатство крестьянства.

И в дальнейшем реалистическое исследование позитивных свойств крестьянства в свете романтических поисков и ожиданий оказалось творчески плодотворным. Показательны в этом плане народные рассказы и очерки Короленко 90-х годов. Это нравоописательные произведения, открыто нацеленные на исследование народной толпы и отдельных ее представителей (Тялины, Силуяны), характеры которых явно исключают возможность романтической трактовки (введение "проходящего", восприятием которого мотивируется лирический подтекст, не нарушает жанрового единства произведения). Однако несмотря на отчетливую нравоописательную установку, эти произведения овеяны романтикой. Трезво понимая, что изображаемая действительность менее всего дает оснований для прямой идеализации, автор улавливает в ней элементы, отдаленно соотносящиеся с его возвышенными надеждами на грядущие социальные перемены и дающие повод для выражения романтических настроений. Раздвигая горизонт изображаемого, романтика создает важную в идейном отношении перспективу и придает своеобразие стилю этих нравоописательных произведений.

Н.Э.Бакиров

ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ИСКЛЮЧЕНИЯ КОРОЛЕНКО И РАЗВИТИЕ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ КОНЦА XIX - НАЧАЛА XX веков

В 80-90 -е годы происходит перестройка жанрового состава русской литературы - процесс, раньше всего захвативший прозу. Временно отходит на второй план роман, а вперед выдвигаются так называемые "малые" жанры.

Особую остроту в эти годы приобретает проблема традиций и новаторства. Каждому из впервые выступавших на литературную арену писателей необходимо было выработать собственные художественные формы (прежде всего жанровые) освоения все более усложняющейся действительности, чтобы не "затеряться" среди великих предшественников, обрести собственное самобытное лицо.

Одним из путей решения этой задачи было дерзко новаторское творчество Чехова, создавшего "новые для всего мира формы письма" (Л.Толстой). Путь, избранный Короленко, прямо противоположен чеховскому. Если Чехов начинает с пародий (в том числе и на роман), то Короленко - с прямого подражания (написанные в ложно-романтическом духе "Эпизоды из жизни "искателя" - 1879, ориентированные на Гл. Успенского очерки "Венедиктский город" - 1880). Он открыто причис-

ляет себя к "тургеневской школе", читает проникновенные статьи о русских писателях, обращается к канровым формам, созданным его предшественниками, к различным фольклорным жанрам, настойчиво ищет выхода к роману.

Жанрово-стилевые искания красной нитью проходят через творчество Короленко, вплоть до работы над "Историей моего современника". Таковы все его стилизации: "Сказание о Флоре, Агриппе и Менахе, сыне Иегуды", написанная в жанре сократического диалога "фантазия" "Тени", разного рода "Сказки" ("Скудный день", "Необходимость", "Стоя, солнце, и не двинись, луна!"), романтическая стилизация "Мгновение". Таковы же "святочный рассказ" "Сон Макара", "Полесская легенда-бывальщина" "Лес шумит", "весенняя идиллия" "Старый звонарь", "психологический этюд" "Слепой музыкант", "очерк" "Огоньки", в котором исследователи без особых затруднений обнаруживают черты тургеневских "стихотворений в прозе".

К середине 90-х годов жанрово-стилевые искания Короленко все более смещаются в область романного жанра. Об этом ярко свидетельствует его рассказ "Художник Адымов" (1896), основная тема которого может быть определена как "драма романа". Устами своего героя писатель оценивает преобладание в современной ему литературе малых прозаических форм как крупнейший ее недостаток, как "клячки разбитого зеркала", которые никак не могут "слиться в одну картину, полную настоящей шири, света, воздуха, жизни, глубокого смысла". Кризис, пережитый Короленко после Мултанского дела (1896), охарактеризованный Г.А.Бялым как идейный, был также и кризисом творческим. Можно сказать, что примерно десятилетие (с 1895 по 1905) художник, как и его герой Адымов, жил "надеждой на будущую картину". Именно к этому времени относятся: последняя, значительно переработанная редакция "Слепого музыканта" (1898), повести, в которой, наряду с традициями романтизма, явно видны следы влияния романа Л.Толстого; работа над незаконченной повестью "Софрон Иванович" (1902); ориентированная на романы Достоевского повесть "Не страшное" (1903); интенсивная работа над историческим романом о Пугачеве "Набеглый царь", который в своем замысле полемически соотносился с "Капитанской дочкой" Пушкина, но не получил завершения. Тогда же был создан рассказ "Без языка" (1-я ред. - 1895, 2-я - 1902), в жанровой форме которого обнаруживаются черты античного романа, а в стиле - художественный эксперимент в области именного романного (внутренне диалогизованного) слова.

В ходе жанрово-стилевых исканий художника происходило органическое усвоение и творческая переработка художественного опыта оте-

чественной и мировой литературы и фольклора; выкристаллизовывалась форма очеркового рассказа, восходящая к Тургеневу и Гл. Успенскому, с которой связаны его наивысшие достижения, и постепенно вызревала форма "романа эпохи" (Л.К.Долгополов) - автобиографической хроники "История моего современника" (1905-1921), своеобразный синтез его художественного и публицистического творчества, закономерный итог исканий в области романного жанра. Если вспомнить, что в первой четверти XX века среди больших прозаических жанров все более заметное место занимают роман-хроника и роман-жизнеописание (М.Горький, Т.Манин, Р.Родлан, Дх.Голсуорси и др.), то закономерность прихода Короленко именно к этой форме станет ясной не только в рамках его творческого пути, но и в контексте европейской литературы этого времени. В свете последующего нового расцвета романа в советской литературе 20-30-х годов настоячивые искания в области романного жанра, начатые Короленко в годы своеобразного кризиса романа, выглядят как выражение общей закономерности жанрового развития русской прозы конца XIX - начала XX веков.

Т.Г.Леонова

К ВОПРОСУ ОБ ЭВОЛЮЦИИ ЖАНРА СКАЗКИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX века (цикл сказок 1869 года М.Е.Салтыкова-Щедрина)

Обычно сказки М.Е.Салтыкова-Щедрина 1869 года и сказки 1880-х годов рассматривают в целом. Между тем они разделены отрезком времени почти в пятнадцать лет и во многом различаются своей образностью, особенностями сюжетно-композиционной структуры и стиля повествования.

Щедринские сказки 1869 года сразу заняли особое место в русской литературе. Злободневность их содержания, их значение как политической сатиры показаны в научной литературе по творчеству Щедрина, особенно в работах А.С.Бушмина, Б.Я.Бухштаба, И.Т.Трофимова, В.И.Базановой. В то же время ряд вопросов их поэтики еще нуждается в дополнительном освещении. На наш взгляд, есть необходимость обратиться к проблеме соотношения щедринских сказок с народными на материале именно цикла 1869 года, так как в них несколько иная связь с фольклорными традициями, чем в цикле 1880-х годов, иное соотношение элементов двух художественных систем - фольклорной и литературной.

Авторская мысль выражается у Щедрина в сказках "Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил" и "Дикий помещик" в образах, по-фольклорному обобщенных. Как в фольклорной сказке,

персонажи Шедрина раскрываются в своей типовой жизненной сути в невероятных ситуациях, в исключительных обстоятельствах. Шедрин как бы исходит из предположения, что было бы, случись такое на самом деле. Развитие сюжетов в его сказках подчиняется эпическому началу, памфлетному замыслу писателя.

Персонажи сказок 1869 года — образы гротескные. На людей Шедрин переносит свойства животных и вещей, что является источником комического (в фольклоре, напротив, перенесение на человека черт животного не вызывает комического эффекта). В сказках Шедрина 1880-х годов уподобления другого рода — уподобления животного человеку. Уподобление (а не сравнение!) человека животному в сказках 1869 года, на наш взгляд, должно быть определено как дополнительная (четвертая) стадия к описанным А.С.Бушминым трем стадиям на пути Шедрина к зоологическим образам 1880-х годов.

Новаторство Шедрина и его оппозиция к фольклору проявились также и в том, что он в сказках 1869 года сделал предметом сатирического изображения психологию персонажа изнутри. Так, в сказке "Дикий помещик" Шедрин показывает персонажа наедине, передает его мысли, вводит внутренний монолог в форме прямой и несобственно-прямой речи. Источником сатирического эффекта в таких эпизодах является несоответствие между мыслями и рассуждениями персонажа, с одной стороны, и его поведением, с другой.

Как известно, сюжеты сказок Шедрина оригинальны и не имеют аналогий в фольклоре. Вопрос же о принципах сюжетостроения шедринских сказок требует рассмотрения ввиду его недостаточной изученности.

Анализ "Повести о том, как один мужик двух генералов прокормил" показывает, что Шедрин использовал принципы сюжетостроения народных сказок: необыкновенная фантастическая ситуация преподносится как данность, мотивировка чисто условная; события разворачиваются с троекратными, как в фольклоре, повторениями сходных по смыслу эпизодов, с неожиданными и невероятными сюжетными поворотами, лишёнными правдоподобной и даже условной мотивации, с нарочитым комизмом ситуаций. В цикле 1880-х годов Шедриным в меньшей степени, чем в сказках 1869 года, используются принципы сюжетостроения народной сказки.

В сказках 1869 года у Шедрина проявилась тенденция строить сюжет как движение событий и как движение мыслей, как смену настроений персонажей (второго рода движения сюжета совершенно несвойственно народной сказке). Сказка "Пропала совесть" по роли и характеру вымысла, по некоторым принципам сюжетостроения напоминает "чис-

ту» сказку и вместе с тем сближается с реалистическим рассказом по типу описаний человеческих состояний и человеческих взаимоотношений. Наметившиеся в сказках 1869 года тенденции использования приемов реалистического изображения и смешения в одном произведении компонентов разных жанровых форм получают развитие у Шедрина в сказочном цикле 1880-х годов.

В сказках 1869 года впервые в русской литературе XIX века появился новый стиль повествования - повествование рассказчика, позиция которого меняется на протяжении рассказа, и изменение его угла зрения является источником комического. Особенности такого стиля также получили у Шедрина дальнейшее развитие в 1880-е годы.

Сказки 1869 года М.Е.Салтыкова-Шедрина - это не только начало нового этапа в развитии сказочного жанра в русской литературе, но и определенная веха в освоении писателем жанра сказки.

В.М.Яценко

ФИЛОСОФСКИЕ ОСНОВЫ ПРИНЦИПА ДИНАМИЗМА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЫ В ЭСТЕТИКЕ РОМЭНА РОЛЛАНА

Корни философской культуры, по собственному признанию Р.Роллана, - картезианство, Спинозизм, учение о мире пресократиков. Различные аспекты связи произведений Р.Роллана с философскими воззрениями прошлого занимали многих исследователей (В.Е.Балахонов, Ж.Робинез, А.Н.Асанова и др.), но упускалась обусловленность эпохой 900-х годов характера роллановского восприятия их.

Обращение к этому аспекту и, в частности, к бергсонизму, помогает уяснить специфику многих художественно-эстетических принципов Р.Роллана. Философская атмосфера 90-900-х годов во многом была оркестрована А.Бергсоном, о чем свидетельствует сборник документов "Les formes esthétiques de l'oeuvre d'art a la veille de la première guerre mondiale", Т1, II, III. Paris, 1971, известная анкета Жю Кардонеля и Велле, обращенная к писателям в 1905 г., кандидатская диссертация А.И.Владимировой "Переписка Алена Фурнье и Жака Ривьера как литературный документ эпохи", Л., 1973 и др. Подобное мнение и у Р.Роллана, особенно в книге "Пеги", где он в годы второй мировой войны обратился к этому периоду как историк общественного сознания эпохи.

На всех этапах роллановской эволюции им не понят и не воспринят субъективно-идеалистический антирационалистический аспект бергсоновской критики разума, главное для него - соответствие бергсо-

низма "ферментам бунта и оппозиции", которыми была насыщена эпоха под влиянием великих открытий в области физики, химии (Макс Планк, Альберт Эйнштейн). Роллану импонирует "новый рационализм", прямая контакт с сущностью текучей реальности. В ряде суждений Р.Роллан снимает вопрос о возможности установления прямой генетической близости его идей и Бергсона (ход рассуждений Р.Роллана - он владел бергсоновскими идеями до Бергсона), но не снимает общности в сосредоточенности на принципе динамизма. Органично усвоив гераклитовскую идею движения, Роллан привносит в неоркестрованное временем, Бергсоном - динамичность, представление о диалектическом развитии, сопряжение подвижных противоположностей, одновременная многослойность взаимопроникающих подвижных связей, идущих одновременно и по горизонтали, и по вертикали (Роллан рисует их).

Идея динамизма в художественно-эстетическом аспекте выкристаллизовывалась у Р.Роллана под воздействием уяснения специфики музыкальной образности Р.Вагнера, Дебюсси, Бетховена. Объединяющее их (по мысли Р.Роллана) - разрыв со строго развивающейся "однонаправленной мелодийностью", динамизм, полисимфонизм как основополагающее начало их художественных произведений. Замысел "музыкального романа" и его реализация в "Иан-Кристофе" не имел идеи соперничества по силе выразительности двух видов искусства (музыки и слова, как у Малларме). Установление аналогий между "Иан-Кристофом" и музыкальными произведениями включает прежде всего уяснение принципа динамизма, ставшего структурообразующим началом его многотомного романа: одновременно симультанное звучание развивающихся, повторяющихся, перекликающихся на разных уровнях мотивов, их подвижное соположение в контрапункте, свобода в движении их должны составить, по замыслу автора, основу этого произведения, которое "совершенно порывает со всеми условностями".

В тесной связи с этим важнейшая для Р.Роллана методологическая проблема ценности его ряда, обозначенная им как искусство художника "видеть и оценивать". Давая перечисление важнейших субстанциональных свойств подлинного художника, наряду с умением "все чувствовать и все понимать - и каждую вещь и ее противоположность", Р.Роллан указывает как на дар еще более редкий на то, что "он видит их в определенном ряду взаимосвязей и судит о них, соотносясь с этими уровнями" (рукописная заметка к драме "Савонарола"). В этом акцентировании значимости взаимосвязей, одновременной множественности уровня их - мысль о богатстве, подвижности эстетически-ценностного ракурса в зависимости от той многоярусности сцеплений, в которой каждый раз выступает отдельное звено их. Здесь со-

держится представление о художественном организме как средоточии динамизма всех его частей, передавших многомерность, многозначность художественной идеи.

Л. Ф. Луцевич

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ПЕРЕЛОЖЕНИЯ ПСАЛМОВ А. П. СУМАРОКОВЫМ

Стихотворное переложение псалмов начинается в России со второй половины ХУП в. (Симеон Полоцкий). В ХУШ в. жанр необыкновенно широко распространен. Думается, это можно объяснить тем, что в конце ХУП и в ХУШ вв. частной, личной в точном смысле слова лирики нет "... а потому, когда поэт обуревали личные чувства... он вынужден был выступать не от своего имени, а приспособлял для данного случая те жанры, которые открывали малейшую возможность выражения чувств" (В. А. Западов). Именно такую роль выполняет в русской поэзии конца ХУП и ХУШ вв. жанр переложения псалмов.

В течение многих лет работал над переложением псалтири А. П. Сумароков. В 1774 г. появились его "Духовные стихотворения" "в трех долях, которые, по сути, являли собой полное переложение библейских псалмов.

Впервые на своеобразие переложений поэт указал Г. А. Гукровский, писавший, что для Сумарокова "псалом - не только высокая песнь в честь бога и его избранных, сколько молитва человека, изнемогающего под бременем жизни и ненавидящего порок". И действительно, центральный образ - лирический герой, наделенный благородными качествами, с высокой духовной организацией (хотя еще очень условный), в котором иногда, едва уловимо отражаются мотивы биографии поэта.

Сосредоточению особого внимания на лирическом герое, его переживаниях и настроениях способствовал своеобразный принцип переложения псалмов, на специфический характер которого указывал сам Сумароков, когда писал: "Некоторые мои стихотворные переложения псалмов только из части содержания псалма состоят, или часть только псалма взята, потому надписи над ними я так и положил, что они не псалмы, но из псалмов, невзирая на то, что точность во многих и до большей части против еврейского подлинника крайне наблюдается. А некоторые малое количество псалмов строками только переведены".

Можно выделить два основных принципа переложения псалмов Сумароковым: во-первых,вольный, свободный перевод (развитие отдельной части или мысли псалма в самостоятельное, законченное произве-

дение, что вполне соответствовало сумароковскому пониманию категории подражания), во-вторых, дословный, близкий к тексту оригинала (с сохранением основных мотивов псалма, с полной передачей его лексического состава, системы изобразительно-выразительных средств и т.д.). В первом типе переложений на первый план явно выдвигается индивидуально-личное начало. Конечно, этому в немалой степени способствовал и оригинал, но и внимание Сумарокова к мотивам страдания, желание развивать их нельзя не учитывать. Здесь можно увидеть ретроспективное отражение личной судьбы поэта, именно в том объеме и варианте, который, по-видимому, был возможен в рамках классицизма.

Сумароков не только "извлекает" из содержания псалма определенные мысли и разрабатывает их в нужном направлении, но и "извлекает" интересующий его мотив из ряда псалмов, причем, в подзаголовках так и указывает: "Из 3-16-63 псалмов", "Из 115-116 псалмов", "Из 38-39-58-69 псалма", "Из 41-42 псалмов". В таком случае, как правило, выбираются мотивы, близкие по духу, а внимание поэта акцентируется на психологическом состоянии героя. Возникает вариация одной и той же темы.

Иногда (один случай) Сумароков разделяет псалом на две части, поров дается два варианта одного и того же псалма (19, 51, 104, 143) всегда с подзаголовком "Из того же псалма". При этом развиваются разные, хотя и близкие темы и настроения.

Итак, в большинстве случаев поэт не следует строго оригиналу. Библейские псалмы для Сумарокова явились своеобразным материалом для выражения в традиционных формах религиозной образности нового индивидуально-личного содержания, чем определяется и своеобразие переложений. Автор постоянно привносит нечто свое, новые оттенки смысла, углубляет и развивает отдельные мотивы и настроения, причем зачастую отказывается от образной системы изобразительно-выразительных средств, имеющихся в псалтири.

А.М.Виноградов

ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ БАЛЛАДА Н.А.ЛЬВОВА

Среди первых русских баллад: "Неверность" (1781) и "Болеслав, король польский" (1790-е годы) М.Н.Муравьева, "Раиса" (1791) Н.М.Карамзина особое значение для выяснения генезиса жанра имеет "Ночь в чухонской избе на пустыре" (1797) Н.А.Львова, которая не была предметом специального исследования.

Л.И.Кулакова в статье о Львове в академической "Истории русской литературы" отметила основные черты "Ночи": русский размер и чередование трафаретно-литературных образов с мотивами и обра-

зами народной поэзии. Понятие "русский размер" современными стиховедами упорно рассматривается в русле силлабо-тоники, хотя уже А.Х. Востоков определил точные признаки русского стиха как коренного тонического размера и привел примеры одноударных, двухударных и трехударных стихов. В.А. Западов выделяет в двухударнике в зависимости от места постоянного ударения самые употребительные формы: 3-8, 3-7, 3-6. Н.А. Львов, последовательный и убежденный борец за национальные формы, первый ввел в поэзию русский стих в переводе "Песни норвежского витязя Гаральда Храброго" (1793) и с гордостью писал об этом в поэме "Добрыня".

Форма 3-7 – размер "Ночи" – утвердилась после появления поэмы Н.М. Карамзина "Илья Муромец" (1795). Но она встречается в "Собрании народных русских песен", изданном Львовым в 1790 г. Например: "Ах, талан ли мой, талан такой!" (с.17-18), "Ах, ты, Волга, Волга-матушка" (с.29). Русский стих "Ночи" отличается большой гибкостью, подвижностью и ритмической вариативностью в зависимости от частоты, силы, характера дополнительных ударений на 1, 5, 9 слогах девяти-сложника (2, 4, 8 слоги всегда безударны). Всего можно отметить 9 ритмических форм (без учета пауз словоразделов, придавших стиху новые выразительные оттенки). Песенный ритм придает "Ночи" своеобразное звучание в сочетании с образами народной поэзии (скатерть белобранная, стол дубовый, яствы сладкие, добрый молодец, солнце красное). Причем постоянные эпитеты встречаются в собственно-балладной части стихотворения и отсутствуют в элегическом зачатке. В целом поэтическая лексика характерна для романтической баллады ужасов.

Как свидетельствуют письма Н.А. Львова, "Ночь" – сцепление ассоциаций, результат реальной, а не придуманной разлуки с горячо любимой женой, тоски по детям. Тем более интересно проследить изменение настроения, движение мысли в стихе, взаимоотношение человека и природы, психологию художника, выразившуюся в лексике, ритмике, звукописи, композиции стихотворения.

Во вступлении к "Ночи" отчетливо слышится звукоподражание: "Волки вот... ночь осенняя, окружая мглод темно". Сама структура: эпитет после существительного как бы "окружает" необычное для данного контекста сочетание "ветхой хижинь" (эпитет впереди), подготавливая строку-рефрен, открывающий мотив одиночества: "Множит ужасы – и я один!"

В эти тяжкие часы спасение от гнетущего одиночества только о ней, с единственной, с душевным другом. Поэтому двойная эпитафия "И я один!" сближается с двойной анафорой "Ты одна".

Совершенно неожиданно появляется сравнение антонимов: бла-

женство и напасть ("Как блаженство и напасть делить"). Парадокс с точки зрения здравого смысла. Но не с высоты бескорыстной и самоотверженной любви. Парадокс становится наряду с повтором основным композиционным приемом баллады Львова, очень точно фиксируя мельчайшие психологические нюансы, отмеченные и графически (пробелами и многоточиями). Так, были "красны дни мои и радости" - стали "ужас, холод и уныние". Парадоксально обращение: "Вы теперь мне собеседники, Незнакомые товарищи!" Вместо "тесных пламенных объятий", "з счастья" - "хладны узы". Парадоксально звучит и закличательный аккорд "лирической исповеди" (определение Л.И.Кулаковой).

Импрессионистичность, повышенная эмоциональность, обилие вопросительных и восклицательных интонаций, синтаксических и ритмических пауз еще более усиливают впечатление о "Ночи в чухонской избе на пустыре" Н.А.Львова как о первой психологической балладе в русской поэзии.

Т.Л.Власенко

РАЗВИТИЕ ИДЕИ ЛИЧНОСТИ И ПРОБЛЕМА КАНТРОВОГО МЫШЛЕНИЯ (от Кантемира к Луковскому)

Сближение двух поэтов, разделенных не только историко-хронологически, но и культурными эпохами, может показаться случайным. Но основания для сопоставления все же есть: перед нами разные стадии единого процесса роста самосознания личности. Кантемир жил и писал в послепетровское время, когда личность в государстве и обществе уже получила некоторую самостоятельность. Становление Луковского как поэта происходило в пору активного самонализа личности в масонских и культурно-общественных кругах и совпало с историческим самоопределением ее в войне 1812 года.

Б.О.Корман указывает, что в лирике классицизма личное начало, не допущенное в главные жанры, проникало в любовные стихи, псалмы, стихи на случай. Но и в "безличных" жанрах, на наш взгляд, оставался один показатель, сигнализирувавший о неабсолютности исчезновения личного начала. Речь идет о концепции личности. Так, повествователь Кантемира - человек гражданского мужества, носитель высоких общественных идеалов. Он приверженец реформ Петра, ему свойственна широта взгляда, уверенность в победе добра. Но самоутверждается он, присваивая себе идеальные качества бога и реальные возможности царя, что в последующем будет общим свойством повествователя в поэзии других писателей. Повествователь Кантемира

несет один из наиболее высоких (чем другие субъекты речи) типов сознания. Поэтому в дальнейшем сфера повествователя закрепляется в истории литературы. И так, открыто говорилось о ничтожности "я", но структура художественной системы классицизма в целом не отрицала, а утверждала личность. Поскольку у Кантемира наиболее перспективными в этом отношении оказывались сферы повествователя (в баснях, сатирах) и собственно автора (в драматизированных сатирах), то у последующих писателей надо было ожидать их расширения. Так оно в самом деле и происходило. Драматизированные сатиры были зародышевой формой комедии XVIII века и с постепенным наполнением ее конкретным материалом действительности превратились в комедии Сумарокова, Фонвизина, Капниста. Басня также стала излюбленным жанром классицистов и сентименталистов. Широко использовались сатиры и трагедии. Все это становилось известным противовесом культу оды. Спецификой этих жанров писатели говорили об идеале сильной и свободной личности. Кантемир же, будучи в самом начале такого обходного пути, только нащупывал эти возможности. В его стихотворениях личность открыто заявляет о себе. Но Кантемир, так сказать, еще не научился прятать себя за жанром.

С последующим усилением культа общего человеку приходилось все глубже и дальше отходить на окольные пути самоутверждения. И чем активнее было общее, тем этот процесс становился скрытнее, завуалированнее. Сатиры Сумарокова уже лишены открытого личного начала. Самоутверждение личности здесь следует искать в особенностях структуры художественной системы писателя и в специфике самой сатиры. Таким образом, несмотря ни на какие сложности, и в "обходных" жанрах вырисовывалась свободная личность, связанная с конкретным укладом.

Правда, включение жанра трагедии в этот ряд кажется не совсем обоснованным, в связи с чем стоит обратить внимание на одну особенность классицистского мироотношения и метода соответственно. Предпочтение общего частному имело эмоциональный адекват — постоянное культивирование только положительных эмоций — оптимизм, который бы выражал приятие и неизменность существующего порядка вещей. Это смыкалось с общей верой человека в добро, в возможность преодоления зла. Однако нельзя представить себе даже в эпоху полного расцвета классицизма единого оптимистического мироощущения. Оно обязательно уравновешивалось строем чувств, противоположных восторгу оды, — трогизмом. Классицистская трагедия возвращала читателю норму развития его сознания.

Преодоление позиций классицизма в России настоятельно вызыва-

ло необходимость появления писателя, который бы дал читателю с нарушенным балансом эмоций богатство чувств, единство личности и гармонию ее эмоциональной сферы - уже вне навыков жанрового мышления. Таким писателем стал Луковский. Заявленное Кантемиром личное начало в русской литературе, сделав вынужденный виток по спирали через "обходные" жанры, обрело значимость в стихах Луковского. Лирический герой возникал как восстановление утраченного единства образа личности.

Б.О.Корман

ЖАНРОВОЕ МЫШЛЕНИЕ И ЛИЧНОЕ НАЧАЛО В ПОЭЗИИ К.Н.БАТЮШКОВА

Б.В.Томашевский изучал жанровую природу "Опытов" Батюшкова, отвлекаясь от вопросов о субъективном строе лирики поэта. В противоположность ему Г.А.Гуковский оставил в стороне жанровую проблему и сосредоточился исключительно на характеристике личностных форм выражения авторского сознания у Батюшкова.

Каждый из названных нами исследователей получил убедительные нетрадиционные результаты, и это свидетельствует о том, что избранные ими ракурсы отражали существенные стороны лирического творчества поэта. Закономерны, однако, следующие вопросы: 1) как соотносятся жанровое мышление и личное начало в поэзии Батюшкова, изучавшиеся Б.В.Томашевским и Г.А.Гуковским порознь, и, следовательно, 2) как можно соотнести результаты, полученные в их трудах?

Нам кажется, что регулирующим связующим звеном является аксиологическая система. Центральной ценностью для Батюшкова была сознающая себя личность. Именно поэтому из всей богатой жанровой системы русской поэзии XVIII века живыми оказались для него лишь те жанры (элегия и послание), в которых личность была открыто заявленным центром и собственным объектом.

Осознавая себя, впервые выдвигаясь из мира, она поражена своим бедственным положением и нетитанической сущностью. Если сосредоточенность на идее личности делала Батюшкова первым русским романтиком, то само содержание концепции личности решительно отделяло поэта от канонических разновидностей последующего русского романтизма, в частности, от романтического индивидуализма, в котором личность пыталась стать сама себе целью и опорой. Батюшков был слишком привязан к реальности, и соприкоснуться с Луковским мог только на мгновение.

Ни романтический индивидуализм, ни религиозный идеализм не

могли служить опорой для батюшковского человека. Но в опоре он все-таки нуждался - и потому обратился к жанровому мышлению как живой памяти о ненарушенной еще гармонии человека и мира. Эта гармония была для Батюшкова не менее важной ценностью, чем сознавший себя человек.

Единство этих двух ценностей лежало в основе своеобразия позиции Батюшкова, в частности, ее переходного сравнительно с классицизмом и романтизмом характера. Это и определило его отношение к жанру.

В элегиях типа "Пробуждение" или "Воспоминание" выделявшаяся из мира личность тосковала по утраченной гармонии.

В "монументальных элегиях" (Б.В.Томашевский) перебирались разные варианты ныне утраченного, но некогда живого единства человека и мира. Батюшков синтезировал здесь, в частности, военную оду и элегию. Ода оплодотворяла элегию, ибо несла в себе идеи гармонии человека и мира, а элегия оплодотворяла оду, ибо несла с собой идеи по-новому понятой, осознавшей себя личности. Примером может служить "Переход через Рейн". Другие элегии представляли собой попытки построения этого же идеала, в той или иной мере исторически локализованного ("На развалинах замка в Швеции").

Часть посланий ("Мои пенаты") и некоторые стихотворения, вошедшие в "Смесь", но типологически близкие посланиям "Ломный страх", рисовали идеал как сбывшуюся для "я" мечту.

"Ролевые" стихотворения из "Смеси", вроде "Вакханки" (или "Мадагаскарской песни", не вошедшей в "Опыты") должны были свидетельствовать о том, что идеал гармонии мира и человека вполне осуществим, ибо уже реализовался у разных народов в разные времена.

Как первый поэт русского романтизма, Батюшков создавал в своей лирике сквозной образ лирического героя, а как последний поэт русского классицизма ограничивал этот образ навыками и формами жанрового мышления.

Ф.З.Канунова

О ЛИЧНОСТИ КУКОВСКОГО-ЧИТАТЕЛЯ (по материалам библиотеки поэта)

Изучение библиотеки Кукковского не только во многом по-новому открывает личность поэта, вносит определенные коррективы в понимание его общественно-эстетической позиции, его роли в литературном движении первой половины XIX века, но и углубляет наше представление о коренных, генетических чертах русского романтизма, во многом

предопределивших дальнейшее развитие русской литературы.

Исследование библиотеки Луковского не только дает в руки литературоведов множество фактов и аргументов для научной реабилитации первого русского романтика (которая успешно начата в трудах И.М.Семеново, Р.В.Иезуитовой, М.И.Гиллельсона, Е.Маймина, Н.А.Гуляева и др.), но и позволяет поставить ряд новых проблем в изучении этого выдающегося явления русской культуры.

Прежде всего, нужно сказать, что вновь найденные материалы меняют наше представление не о масштабах личности Луковского, размахе его деятельности, литературно-художественной, общественно-просветительской. Библиотека поэта, свидетельница его духовного, творческого пути, запечатлевшая его интересы и пристрастия, исследуемая в связи с архивным, эпистолярным и литературным наследием и, конечно, творчеством, решительно развивает представление о Луковском как о пассивном, созерцательном или консервативном романтике. Напротив, именно с Луковского начинается блестящая плеяда русских писателей-классиков - дворянских просветителей, отличавшихся подлинным универсализмом мышления, в творчестве которых были неразрывно слиты поэзия и философия, история и педагогика, эстетика и естествознание, этика и богословие.

С Луковского в XIX в. начинается именно тот путь русской литературы и русского литератора, вершину которого означила деятельность Толстого, писателя, историка, философа, проповедника, педагога. Действительно, десятки исписанных страниц на философских трактатах Кондильяка, Бонне, Руссо; досконально изученные и осмысленные многие и многие исторические и нравственно-этические произведения. Глубоко творчески осмыслена вся мировая эстетика и педагогика. И все это исследовательски пережито и пережито Луковским.

Поражает активность позиции Луковского - читателя и исследователя. Он читает философские труды - создает свои философские трактаты. Он изучает историю - создает свои исторические труды, в чем-то существенном отталкиваясь от Карамзина, со своей собственной концепцией русской истории. На протяжении всего своего творческого пути и особенно с 1816-1818 годов он погружается в изучение педагогической литературы. Создает свою оригинальную педагогическую систему, до сих пор мало оцененную. И все это связано с общим процессом творческого развития Луковского-поэта. Потому что, как он пишет в середине 20-х годов, "нет ничего выше, как быть писателем в настоящем смысле... Особенно для России. У нас писатель с гением сделал бы более Петра Великого".

С самого начала XIX в. и на протяжении первых двух десятилетий происходит процесс формирования общественно-политических воззрений Жуковского. Широкий круг чтения общественно-политической литературы в 20-30-е годы, обширные записи на книгах Н.Тургенева, И.Устрялова, Энгеля, Галлера и др. - показатель обостренного внимания поэта к важнейшим политическим проблемам, к вопросам общественного устройства в России.

Внимание Жуковского направлено к идеям, рожденным эпохой французской революции и декабристского движения. Не разделяя революционного пафоса декабристской программы, Жуковский в главном вопросе русской действительности, в осуждении крепостничества, был близок декабристам. Об этом говорят, например, интересные записи Жуковского на книге Н.Тургенева "Опыт теории налогов". Не принимая революционных выводов декабриста, Жуковский, как показывает его маргиналии, разделяет позицию Тургенева в вопросе об освобождении крестьян (ср. с составленной рукой Жуковского "Запиской о Н.Тургеневе"). Через многие записи Жуковского, сделанные на полях программных просветительских сочинений - Монтескье, Руссо, Фенелона, Мармонтеля - проходит принципиальное положение общественно-политической программы Жуковского, его утопическая мечта о просвещенном монархе. Будучи наставником великого князя, Жуковский остается всегда на высоте своих просветительских идеалов. Реакционная политика Николая I приводила к глубокому разладу в миропонимании Жуковского между его просветительским идеализмом и реальной деятельностью русского царя. Пометы в книгах и письмах поэта 20-30-х годов красноречиво свидетельствуют о росте его оппозиционности. Все это определяет антикрепостнический и антифеодальный пафос романтизма Жуковского.

А.С.Янушкевич

ПРОБЛЕМА ЭПИЧЕСКОГО В ЭСТЕТИКЕ И ТВОРЧЕСТВЕ В.А.ЖУКОВСКОГО

Формирование эстетики эпического относится уже к самому началу поэтической деятельности Жуковского. В 1805-1810 гг. он работает над обширным конспектом по истории литературы и критики, большую часть которого занимает раздел "Эпическая поэма". Жуковский подвергает осмыслению огромный материал западноевропейской эстетики, выделяя важнейшие вопросы эпической поэмы: проблема предмета эпоса, чудесного в эпосе, морали, героя, повествования и т.д. Лейтмотивом всех размышлений поэта становится мысль о воздействии эпической поэмы на душу читателя. Дальнейшим развитием этой идеи

является утверждение Жуковским свободы поэтического творчества, протест против канонов и правил. В конспекте остро поставлен вопрос о соотношении исторического и современного, естественного и чудесного в поэме. Интерес к психологии личности, ее поискам, высоким чувствам – вот что считает поэт главным для эпоса.

Выражением этих мыслей поэта становится группа планов эпической поэмы, относящихся к 1807–1814 гг. Это, прежде всего, планы исторической поэмы "Владимир", описательной поэмы "Весна", замысел оссианической поэмы "Родриг и Изора". В центре исканий Жуковского – создание "русской поэмы". Изучение русской истории, летописей, материал работы над переводом "Слово о полку Игореве" – все это создавало своеобразный эпический контекст. Поэтому эпическое мирозерцание, возникшее как результат мировоззренческих и художественных исканий, воздействует и на другие замыслы этого периода, эпизирует их. Планы эпических поэм как бы прославляются в рукописях поэта разветвленными и многочисленными планами его стихотворений. В этом отношении особого внимания заслуживает своеобразная лиро-эпическая трилогия – "Певец во стане русских воинов", "Певец в Кремле", "Императору Александру". Происходит дальнейший поиск мотивов для "русской поэмы".

Следующий этап эпических поисков Жуковского – 1821–1839 гг. Основные моменты этого этапа следующие: вторжение повествовательного элемента ("повесть", "сказка", "быль"), интенсивный поиск в области эпического стиха (белый пятистопный ямб, гекзаметр), утверждение идеи положительного героя как носителя эпической концепции поэта, попытки воспроизведения национального (местного) колорита. Активное обращение к богатейшему репертуару эпоса и фольклора (античный эпос, Шиллер и Гёте, Мур, Байрон, Саути и Скотт, Гердер и народные испанские романсы, братья Гримм и Перро) было связано с выявлением самих возможностей поэзии, ее сближения с прозой. В этом смысле самого пристального внимания заслуживает эстетика трансформации прозаической романтической повести в поэтический эпос (повести Тика, Ламонт-Фуке). Происходит интереснейшее явление в эстетике Жуковского – нейтрализация индивидуалистического, эгоцентрического сознания романтического героя и включение его в сферу эпического мирозерцания, приобщение его к миру природы, истории и т.д. Не случайно именно в это время Жуковский проявляет обостренный интерес к утопическому, воспитательному роману и общественным трактатам. Внимательное и целенаправленное чтение фенелоновского "Телемака", романа Гейнзе "Ардингелло или блаженные острова", трактатов Макиавелли, Бекка-

риа, Галлера, Дарю, Ансильона, г-и Сталь, Гизо стимулировало внимание поэта к "воспитательному эпосу", укрепляло общественную основу его эпического мирозерцания.

В этом смысле внимания заслуживают поиски Жуковского 1840-х годов, периода его интенсивнейшей работы над переводом гомеровской "Одиссеи". В период с 1837 по 1842 год Жуковский обращается к трем величайшим произведениям мирового эпоса "Потерянному рабу" Мильтона, "Песне о Нибелунгах" и "Божественной комедии" Данте; конструирует во многом оригинальный эпос на сюжет троянской войны; осмысляет восточную эпопею. Все эти замыслы органично вписываются в социально-эпическую проблематику эпоса Жуковского с его "гуманистической проповедью". Понимание этого процесса углубляется при осмыслении истории творческих отношений Жуковского и Гоголя 1840-х годов. Поэма в прозе Гоголя и многочисленные стихотворные повести Жуковского - звенья общего процесса создания нового типа эпоса. Само стремление обоих поэтов воздействовать эпосом на дух современного общества связано с созданием нравственно-политических проповедей ("Выбранные места" Гоголя и "Мысли и замечания" Жуковского). Поэтому перевод "Одиссеи" был для поэта более чем воссозданием мира далекой древности. Жуковский в истории Одиссея и Телемака выразил свою мечту о совершенстве человеческих отношений, о мудром законодательстве, показал отклонения от них. И в этом смысле он рассматривал "Одиссею" как урок для современства, что тонко почувствовал Гоголь в статье "Об Одиссее, переводимой Жуковским".

Таким образом, эстетика эпического в творчестве Жуковского имела следующие этапы: теория эпической поэмы-поиск мотивов и форм "русской поэмы" - романтический эпос в его этическом варианте - создание воспитательного эпоса с ярко выраженной гуманистической проповедью. Все эти моменты конкретизируются в поэтике Жуковского и важны для осмысления природы его романтизма, эволюции его поэзии.

В.М.Костин

МЕСТО ПЕРЕВОДА "СИДА" И Г. ГЕРДЕРА В ЖАНРОВОЙ ЭВОЛЮЦИИ В.А.ЖУКОВСКОГО

Одной из наиболее актуальных проблем, стоящих перед современными исследователями творчества В.А.Жуковского, является вопрос об эволюции его творческого метода. Эволюция творческого метода поэта проявилась прежде всего в жанровом движении от лирики к эпосу, от элегии и баллады в 1810-е годы к поэме эпопейного типа последующих десятилетий. Особое, переходное место в этом движении за-

нимает время конца 10-х – начала 20-х годов. В это время интерес Луковского к эпосу, который до этого носил преимущественно теоретический характер (не случайно, ни один эпический замысел, оригинальный или переводный, не перешел стадию наброска первых стихов или составления плана-конспекта произведения), начинает получать отражение в его творческой практике.

Движение к эпосу проходит разнонаправленно. Объективируется контекст баллады ("Замок Смальгольм"), укрупняется лиро-эпическая форма ("Шильонский узник", "Пери и Ангел"). Эпические тенденции отчетливо сказываются в последних актах перевода "Орлеанской девы". Наконец, в это время Луковский создает ряд произведений, в основных своих жанровых очертаниях подгадавших под определение поэтического эпоса. Это его так называемые "эпиллии" ("Цейкс и Гальциона", "Разрушение Трои") и "Сид".

Последний занимает среди них особое место. Как жанровое образование особого рода "Сид" оказался чрезвычайно перспективен для моделирования эпических контекстов в дальнейшем творчестве Луковского. Это большое (ок. 900 стихов) произведение является переводом первой части "Сида" И.Г.Гердера ("Сид" в царствовании короля Фердинанда Великого), который, в свою очередь, переложил в стихи французский прозаический текст "Bibliothèque universelle ...". Источники предопределили начальную модернизацию испанского романского цикла. Это проявилось прежде всего в акцентировке любовно-психологической проблематики и нивелировке речевых характеристик действующих лиц. Луковский в соответствии со своим заданием на эпос идет еще дальше. Его "Сид" строится как дидактическое эпическое повествование, самое эпическое качество которого обусловлено эстетическим равноправием героев: короля Фернандо, Родриго, Химены. Это, в свою очередь, сообщило новый характер лирическому в "Сиде" – оно имеет эпический источник, влечено в контекст на аддиционных правах.

Главная проблема, на которой сфокусировано внимание Луковского, – проблема возможного достижения принципиального соответствия верховной державной власти, героя, концентрирующего в себе патриархальный народный идеал, и массы народа. В утверждении этого – идеологический пафос "Сида", и это определяет дидактику Луковского. Художественный мир "Сида" дидактически противопоставлен историческому настоящему (что получает особую конкретизацию в свете начавшейся педагогической практики Луковского).

Движение сюжета идет в двух планах – внешнем, событийном, эмпирическом, и внутреннем, идеологическом, причем второй план раз-

рабатывается много интенсивнее. Первая часть "Сиды" – борение стихий эпического и лирического через развитие неразрешимого, казалось бы, конфликта между Хименой, королем и Родриго (до 9-й песни). Вторая (10–17 песни) – благоприятный ответ на проблематику первой части, проявление принципиальных соответствий, о которых мы говорили выше. Поэтому композиция "Сиды" оказывается отраженной, зеркальной, следовательно, в высшей степени цельной.

Все вышесказанное (о дидактическом характере эпоса Луковского, новом характере лиризма, эстетическом равноправии героев, новой степени цельности композиции) позволяет сделать вывод о том, что "Сид", созданный в 1820 году, – новая и продуктивная для его творчества романтическая поэма эпического типа.

К. В. Шахраев

ЖАНРОВАЯ СИСТЕМА В. А. ЛУКОВСКОГО – ПЕРЕВОДЧИКА Л. УЛАНДА

Переводы В. А. Луковского – ценнейший материал как для осмысления отдельных сторон переводческой работы поэта, так и для понимания его деятельности на уровне литературного процесса первой половины XIX века. Вот почему разные исследователи, ставя перед собой подчас несходные задачи, неизменно обращаются к анализу переводов Луковского из европейских поэтов.

В то же время почти неизученными остаются переводы Луковского из Людвига Уланда, виднейшего поэта позднего немецкого романтизма, творчество которого заметно интересовало Луковского: в 1816–1832 годах им выполнено 20 переводов из Уланда.

Первые переводы из Уланда – непосредственный отклик Луковского на выход первого сборника немецкого поэта (1815 г.), в котором были широко представлены различные лирические жанры: октавы, сьеты, романсы, эдиллии и т. д. В своих переводах Луковский ищет жанровую модель, оптимально вмещающую в себя важнейшие художественно-эстетические принципы романтизма, причем поиск включает, как нетрудно заметить, как лирическое стихотворение, так и балладу.

Одновременно лирические переводы 1816 года имплицитно образуют у Луковского лирический цикл. Принцип циклизации проявляется в характере отбора оригиналов, в способе медитации, в конструировании образа лирического героя ("Сон", "Песня бедняка", "Счастье во сне".)

Аналогичная циклизация наблюдается и в переводах баллад. Основной для циклизации становится приглушение лирического начала

и выдвижение активного действия как сюжетобразующего фактора. Подобный принцип стал решающим в генезисе русской романтической баллады, он проявился "в усилении драматизирующего начала, в выборе остроконфликтных ситуаций, в использовании приемов контрастного построения характеров, в концентрации балладного действия на сравнительно малом пространственно-временном отрезке" (Р.В. Иезуитова).

Существен, на наш взгляд, отказ Луковского от перевода баллад Уланда, где преобладает иррациональное начало. Изменение внутреннего содержания категории "чудесного", приближение ее к национальным фольклорным источникам демонстрировало широкие возможности балладного жанра в его русском варианте. Отсюда же замена собственных имен, замена немецкого дольника традиционными для русского стиха силлабо-тоническими размерами как попытка включить переводы в контекст современной поэту русской литературы.

В начале 30-х годов Луковский возвратился к переводам Уланда, отдав решительное предпочтение балладам, а не лирическим стихотворениям (переведены 7 баллад и 2 лирических стихотворения). Важно отметить, что переводы лирических стихотворений подчинились генеральному процессу, свойственному методике русского стиха, который эволюционировал от напевного к говорному типу (термины Б.М. Эфенбаума). Циклизация как один из моментов эпизации лирических жанров и их приспособления к процессу русской литературы наблюдается в таких "микрокомплексах", как "Братоубийца" - "Рыцарь Роллон", "Роланд оруженосец" - "Плавание Карла Великого", где совершенно очевидно усиление сюжетного начала.

Параллельно с этим можно указать примеры жанровой трансформации баллады "Царский сын и поселянка", куда активно введены мотивы русской народной сказки, и особо отметить факт перевода Луковским драматического отрывка "Нормандский обычай", который свидетельствует о продолжении поисков жанровой модели.

От первоначальных попыток расширить художественный образ, конкретизировать его путем стихового "сцепления" Луковский последовательно движется к формированию жанровой системы со зримо выраженным эпическим началом. Поэтому переводы из Уланда, выполненные Луковским, стали своеобразной творческой лабораторией: здесь создавались, трансплантировались и существенно видоизменялись жанры, весьма актуальные как для оригинального творчества русского поэта, так и для русской поэзии первой половины XIX века.

Н. Б. Реморова

К ВОПРОСУ О ЛИРИЧЕСКОМ ЦИКЛЕ У В. А. ЛУКОВСКОГО

Четкое определение лирического цикла как особого жанрового образования до сих пор не сложилось. Однако в работах ряда исследователей делается попытка выделить некоторые черты лирического цикла как "неразделимого стихотворного единства", обладающего рядом обязательных признаков. Таким циклом, обладающим всеми признаками жанрового образования, является группа из 9 стихотворений в антологическом духе, объединяемая в собраниях сочинений В. А. Луковского под условным названием "Из альбома, подаренного гр. Ростопчиной".

Как показали исследования библиотеки В. А. Луковского, 7 стихотворений из 9 (кроме "Судьбы" и "Покойнику") являются переводами, сделанными поэтом из греческой антологии И.-Г. Гердера. Стихотворения "Судьба" и "Покойнику" - оригинальные произведения Луковского, по своей образной системе как бы "выпадающие" из "предметной сферы античности", свойственной переводным стихотворениям. В то же время оба они написаны элегическим дистихом, придавшим определенное единство тона и настроения всем девяти произведениям.

Все переведенные поэтом стихотворения в оригинале имеют названия. Но в цикле 8 стихотворений (5 - переводных и 1 оригинальное) озаглавлены поэтом, а 3 (2 переводных и 1 оригинальное) оставлены без названия. Если учесть отражившуюся в рукописях тщательную работу поэта по подбору названия, станет очевидно, что отсутствие названия, как и последовательность расположения переводных стихотворений (не совпадающая с их расположением в оригинале), являются принципиальными и отражают определенную заданность в идейно-композиционной структуре цикла.

Стихотворения, лишенные заглавия, отличаются от остальных 6 подчеркнутым лиризмом и являются своего рода связующими звеньями между претендующими на передачу объективной картины жизни остальными антологическими пьесами.

Центральная тема цикла, вбирающая в себя все остальные, - тема судьбы, подаваемая и осмысляемая поэтом на разных уровнях. Недолговечна жизнь прекрасной розы ("Роза"). Она цветет только "утро одно". "Священная листва" лишь временно спасает прекрасную Дафну ("Лавр"). В бурном море жизни гибнет полнейший надежд и стремлений юноша ("Надгробие юноши"). Волны жизни поглотили его так же, как земля сокрыла от мира едва родившегося младенца ("Голос младенца из гроба"). Жизнь сменяется смертью, юношеский порыв и надежды рушатся от "нежданно восставшей" бури, бури в жизненном море. И как итог этих

невеселых рассуждений звучат строки не озаглавленного поэтом двустишия: "О веселая младость! О печальная старость! Та поспешно от нас! Эта стремительно к нам!".

Но все-таки, что такое судьба? Как должно относиться к ней, можно ли избежать ее? Ничего не мог противопоставить судьбе младенец. И "кто он, откуда, куда", жизнь не поведала ни ему, ни другим. Нехная Дафна, стремясь избежать опасности, изменила свой облик, а вместе с ним утратила и свое имя. Пылкого внозу поглотили волны хитейск го моря. Но имя его - Аганар, - имя того, кто "хотел противиться буре", сохранилось в надгробной надписи.

Образ судьбы-колоса не раз возникал на страницах рукописей Луковского, вынаживался задолго до того, как нашел свое поэтическое воплощение в стихотворении и претерпел ряд существенных изменений. Вместо идеи покорности судьбе, отчетливо выраженной в греческой мифологии, вместо намечавшегося в прозаических вариантах мотива справедливости воздаяния судьбы-великана в стихотворении явилась мысль о жестокости, безжалостности судьбы, которая "наступит тяжкой ногой на тебя, будешь затоптан в грязь". Только в стихотворении явился решительный и, казалось бы, непривычный для творчества поэта призыв: "Человек, прямо и смело иди!" Призыв, не только перекликающийся с привнесенной поэтом в перевод "Лагга" "энергической нотой", но и свидетельствующий об осознанном выражении во всем цикле выношенной и выстраданной идеи.

Цикл был создан поэтом в короткий период: не ранее середины февраля и не позднее конца апреля 1837 года. Все, что делал, все, что писал поэт в это время, проходит под знаком мучительных размышлений о трагической гибели Пушкина, которому, как писал Луковский, "судьба внула" "тяжкий хребий" и с помощью завистников и "вралей-журналистов" отравила его последние минуты. Не случайно в цикле перед оригинальным стихотворением "Он лежал без движенья...", озаглавленным при первой публикации <"Покройнику">, идет переведенный из Гердера "Завистник".

Таким образом, стихотворения В.А. Луковского в антологическом духе представляют собой единый цикл, тема которого была задана конкретными событиями окружающей поэта русской жизни и не только задана, но и оригинальным способом сопряжена с ними. Широта философского аспекта и сила лирического накала определяются во всем цикле самим масштабом личности, о судьбе которой размышляет поэт, масштабом личности Пушкина. В результате на основе осмысления общечеловеческих тем, поднимаемых в античном искусстве, и размышлений о трагической судьбе великого поэта России в творчестве Луковского рождается

один из самых ранних и оригинальнейших лирических циклов в русской поэзии.

Г. А. Чупина, Т. В. Степанова

ОТРЫВКИ ИЗ "ИЛИАДЫ" ГОМЕРА В ПЕРЕВОДЕ В. А. ЛУКОВСКОГО
(к проблеме жанра)

Одной из неизученных страниц в творческой биографии В. А. Луковского является его перевод "Отрывков из "Илиады" Гомера (1828). Между тем этот перевод представляет значительный интерес, ибо может дать ключ для уяснения характера творческих устремлений и художественных исканий поэта в 20-е годы. Не случайно В. Г. Белинский считал, что "Отрывки" принадлежат к числу замечательных переводов Луковского".

Обнаруженные в научной библиотеке Томского университета экземпляр "Илиады" в переводе И. Фосса (*Homers Illias von J. Voss. Stuttgart, Tübingen, 1814*), хранящий на своих страницах пометы, подстрочный перевод и собственные стихи Луковского, дает возможность установить расхождения и отступления от подлинника, которые носят программный характер и являются показательными для эстетики русского переводчика. Луковский не ограничивается переводом отдельных частей "Илиады", а с помощью собственных стихов согласно своим эстетическим принципам контаминирует эти части и создает единое целое, единую художественную ткань.

При выборе отрывков сказался повышенный интерес поэта к драме с ее большими возможностями повлиять на душу читателя. Из нескольких тысяч стихов "Илиады" он отсрает самые драматические, самые напряженные отрывки из У1, ХУП, ХУШ, Х1Х, ХХ песен, привлекающие переводчика возможностью проникновения во внутренний мир человека, возможность показать сложную борьбу между долгом и чувством. Внимание автора сосредоточено главным образом на двух героях: Ахиллесе и Гекторе. Побочные линии, мешающие основному действию, устраняются.

Сравнение перевода с греческим подлинником и немецким переводом Фосса, переделанного варианта с многочисленными правками автора (ГП., Арх., фонд 286, оп. 1, № 32), показывает, что русский поэт, благодаря замене и введению отдельных эпитетов, замене прошедшего времени глагола настоящим, повествовательных предложений риторическими вопросами и восклицательными предложениями перекладывает тон произведения в более психологический, эмоциональный план.

Драматизм достигается и изменением ритма стиха, когда в плав-

ное течение дактилического гекзаметра врываются напряженные, энергичные хорей. Сравнение печатного варианта с автографом свидетельствует о целенаправленных поисках переводчика в области версификации: плавные дактили чернового варианта в печатном заменены хорейми.

Органичное переплетение элементов драмы, эпоса, лирики, их тесное взаимодействие и определяют ханровое своеобразие этого произведения, напоминающего античный эпиллий (малую эпопею), небольшое произведение, характеризующееся мифическим сюжетом, насыщенным драматизмом, патетикой сложных чувств (последнее особенно характерно для эпиллиев Катуллы), лирико-эпической окраской, разрушением традиционного дактилического гекзаметра. Этот античный ханр в общих чертах был знаком Жуковскому и не мог не привлечь его внимания. Он перевел два эпиллия: "Цейкс и Гальциона" (1819) из "Метаморфов" Овидия и "Разрушение Трои" (1822) из "Энеиды" Вергилия. И если у Овидия и Вергилия он находит готовый материал, отвечавший его творческим поискам, то с "Илиадой" он экспериментирует.

Таким образом, написание "Отрывков" явилось одним из этапов ханровой эволюции поэта, и не может быть рассматриваемо как нарушающее нормы литературной этики, "соперничество с Н.И.Гнедичем" (А.Н.Егунов), на что, кстати, указывал и сам В.А.Жуковский в примечании к журнальной публикации "Отрывков".

Н. Ю. Тялугина

ХАНР ЭПИГРАММЫ В ТВОРЧЕСТВЕ А.С.ПУШКИНА

А.С.Пушкин совершенно справедливо был назван А.И.Герценом "царем, властителем литературного движения". Многие ханры под его пером пережили ханровую революцию. И эпиграмма не является исключением. Влияние Пушкина на этот ханр было решающим.

Расцвет эпиграммы в творчестве Пушкина теснейшим образом связан как с особенностями его индивидуальной творческой судьбы, так и с общими социальными и историко-литературными факторами. В эпоху дворянской революционности эпиграмма, как и любое другое смелое и вовремя сказанное слово, начинает обретать реальную силу, формируя общественное мнение. Развитию эпиграмматического ханра, свидетельствующего о высокой языковой культуре, которую Пушкин считал одним из признаков "зрелой словесности", он придавал большое значение.

Глубокая привязанность поэта к эпиграмме, возникшая еще в

раннем детстве и укрепившаяся в горниле лицейского дружества и острословия, поддерживалась в дальнейшем "ежудими верхом на галиматье" заседаниями "Араамаса" и постоянным литературным окружением Пушкина, состоявшим преимущественно из художников, чей талант блестяще раскрылся в эпиграмматическом жанре (П.А.Вяземский, Е.А.Баратынский, С.А.Соболевский).

Эпиграмма пушкинской поры и, в первую очередь, эпиграмма самого Пушкина 1820-х годов выразила общее тяготение русской литературы к самобытности и народности, стремление из "реторической" сделаться "естественной, натуральной" (В.Г.Белинский). И в этом заключалась одна из причин огромного интереса Пушкина не только к эпиграмме, но и вообще ко всей комико-сатирической струе в русской литературе.

В преддекабрьский период преимущественное развитие получила политическая эпиграмма ("Холоп венчанного солдата", "Всея России притеснитель", "Воспитанный под барабаном" и др.). Никогда еще эпиграмматист так открыто и бескомпромиссно не высказывался по самым острым политическим вопросам. "Политический нерв" проникал и в эпиграммы иной (литературной, нравоописательной) тематики. При этом сила эпиграмматического "удара" целиком зависела от тяжести предъявляемого обвинения.

Эпиграмматическое творчество Пушкина отличается не только богатством тематики и приемов, интонационным разнообразием, но и характеризуется большой комико-видовой вариантносью. Появление юмористической эпиграммы в творчестве Пушкина ("Хив, хив Курилка!", "Exungue leonem"), наряду с уже освоенными русской литературой собственно-комической и сатирической разновидностями, свидетельствовало о возросшем уровне жанрового развития.

Освоение новых тем, увеличение комического потенциала способствовали достижению художественной достоверности, которая впервые в изображении характерных черт конкретного лица и характерности, типичности самих пороков (эпиграммы Пушкина на М.С.Воронцова "Полу-милорд, полу-купец", на А.С.Стурдеу "Холоп венчанного солдата", на Н.М.Карамзина "В его "Истории" изящность, простота").

Пушкинская эпиграмма широко взаимодействует с самими разными художественными структурами: анекдотом ("Льбопитный", "Литературное известие"); сказкой ("Послушайте, я сказку вам начну", "Там, где древний Кочерговский"); мадригалом ("Седой Свистов! ты царствовал со славой"); эпитафией ("Эпиграмма на смерть стихотворца") и др. Подобная жанровая диффузия во многом способствовала проведению Пушкиным языковой реформы, в основе которой лежит совмещение раз-

говорного и книжного элементов, происходящее, в частности, при слиянии эпиграмы с фольклорными жанрами (песней, анекдотом, сказкой).

В изменившихся условиях 30-х годов Пушкин и его единомышленники не спешили отречься от своего "старого, не грозного оружия". Они начали изыскивать пути "спасения" жанра и нашли их. Зведение сюжета в структуру эпиграмы существенно обновило жанр. Аналитический момент в "сжатом рассказе" усилился, сообщая эмоциональной реакции на эпиграмму дополнительные, ранее ей не свойственные оттенки, намного продлевая ее художественную жизнь.

"Железное" шестидесятилетие века препятствовало появлению политических эпиграм, поэтому в 30-е годы Пушкин сосредоточивает свое внимание преимущественно на литературных эпиграмах, создавая целые циклы комических стихотворений (на М.Т. Каченовского, Н.И. Надеждина). При этом достигнутое пушкинской эпиграмой 1820-х годов единство художественной и идейной оценки сохраняется.

Н.Н. Курдина

СИБИРСКИЙ ЭТАП РАЗВИТИЯ ГРАЖДАНСКОГО РОМАНТИЗМА

Как показывает вся история русской литературы XIX века, декабризм был этапом не только общественного движения, но и историко-литературного процесса. Творчество декабристов было своеобразной национальной формой русского романтизма, оно наглядно обнаруживало тесную и животворную связь политики и литературы в духовной жизни русского общества. Сибирский период творчества декабристов является составной частью процесса развития русской литературы XIX века. Декабристское направление в русской литературе не кончается поражением дворянской революции, за 1825 годом следует период, названный В.И. Лениным "эпохой от декабристов до Герцена", период, во время которого жили и творили на каторге и в ссылке видные деятели декабристского революционного романтизма. Они продолжали литературную работу, ставшую для них после поражения восстания главным делом жизни.

Декабристский романтизм 30-40-х годов - явление, во многом отличающееся от декабристского романтизма 20-х годов - продолжал, "повторял" на новом этапе своего развития основные темы и образы ранней декабристской системы. Эволюция последекабристского романтизма является предметом исследования большого количества работ, сибирский период как этап развития гражданского романтизма не выделялся особо в нашем литературоведении, творчество декабристов

сибирского периода не рассматривалось единым фронтом, комплексно. Сибирский этап последекабрьского романтизма проявился ярче всего в творчестве А.И.Одоевского, А.А.Бестужева, В.К.Кихельбекера.

Романтическая система А.И.Одоевского не включала развернутых описаний сибирских окрестностей и видов, отражение каторги и ссылки в поэзии Одоевского в целом нашло свое место в его лирико-философской концепции. Сибирская действительность сформировала особый психологический подтекст, не проявившись в конкретных образах, но психологически характеризующий ситуацию изгнания.

Краткий период пребывания в Сибири А.А.Бестужева явился переходным в истории его творчества "от стихов к прозе". Поэзия и очерки А.Бестужева сибирского периода, рассмотренные как отдельное звено в творческой эволюции этого писателя, включенные в русло гражданского романтизма, приобретают необычайную ценность в картине русского романтизма периода "безвременья".

Воссоздание некоторых эпизодов биографии В.К.Кихельбекера, анализ его романтической системы, поиски в сфере жанра, стиля и общей теории романтизма показывают, насколько многообразно было творчество этого поэта, архаиста и новатора одновременно.

Реальная духовная драма целого поколения русской интеллигенции, чья жизнь совпала с крушением многих иллюзий политического и гражданского характера, воплощалась этими тремя поэтами в соответствии с внутренней логикой их художественного развития. Сибирский период творчества декабристов, недостаточно изученный в настоящее время, представляет собой новый этап развития общерусского романтизма после 14 декабря 1825 г., Три ярких личности, три разных поэта, дополняя друг друга, представляют развитие единого направления.

Н.А.Наумова

ПРОБЛЕМА НАРОДНОСТИ И ЕЕ ПРЕЛОМЛЕНИЕ В КРИТИЧЕСКОЙ И
СТИХОТВОРНОЙ ПРАКТИКЕ 20-х годов XIX века (творчество
П.А.Вяземского)

В работе исследуется отношение П.А.Вяземского к идее народности, особенно остро вставшей в 20-е годы XIX века. Концепция народности этого поэта и критика особенно сложна и противоречива: с одной стороны - пафос народности в критических разборах романтических поэм А.С.Пушкина; с другой - полемика с Ф.В.Булгариным о "национальности" Крылова и прямой отказ от лозунга "национальности"; понятие "я" смысле, слишком ограниченном".

Объектом исследования являются стихотворные произведения П.А.Вяземского второй половины 20-х годов: "Петербургские карикюны", "Русский бог", "Памяти живописца Орловского" и другие, а также "Записные книжки" этих лет. Именно эти произведения проявляют противоречивость позиции автора, где, с одной стороны, поэт стремится понять природу русского национального характера, с другой – не приемлет подверженность русского человека инородным влияниям.

Особое внимание уделено взглядам Вяземского на фольклор ("Памяти живописца Орловского") и комментариям к пословицам и русской истории в "Записных книжках". Эти взгляды берутся в сопоставлении с взглядами других представителей романтического направления в России (А.А.Бестужев, В.К.Кюхельбекер, К.Ф.Рылеев, О.Н.Сомов). Концепция народности Вяземского оказывается наиболее сложной в сравнении с современниками. Он в отличие от остальных видит оборотную сторону идеи народности – косность и консерватизм, и именно в этом заключена сильная сторона своеобразного "космополитизма" Вяземского.

Анализ перенесенных поэтических произведений и прозаических отрывков Вяземского позволяет уточнить расхождение во взглядах Вяземского и Пушкина на фольклор, на природу русского романтизма, на пути развития русского романтизма и русской литературы и в известной мере выявляет природу дарования Вяземского – более памфлетиста, эпиграмматиста, нежели лирика.

Проведенная исследовательская работа позволяет прийти к следующему выводу: если романтики декабристского круга и Сомов видели народность прежде всего в обращении к русской старине, славянской мифологии и фольклору, то Вяземский ищет более точное широкое и глубокое понимание народности, в чем он и близок Пушкину. В дальнейшем концепция народности раннего Вяземского будет уточнена, развита и доведена до логического конца в трудах А.Григорьева, А.И.Герцена, В.Г.Белинского.

В.И.Чулков

ЭВОЛЮЦИЯ ЛАНРА ПОЭМЫ И ПРОБЛЕМА МЕТОДА В ТВОРЧЕСТВЕ А.И.ПОЛЕЖАЕВА

Создавая поэму "Сашка", А.И.Полежаев явно опирался на два источника – традицию иронико-комической поэмы и первую главу пушкинского "Евгения Онегина". От традиции иронико-комической поэмы в "Сашке" осталась просветительская концепция мира. На этой концеп-

ции строится конфликт героя с действительностью. Недовольство системой образования, засилием взяточничества, чиновничества и церкви вырастает в сознании героя в конфликт с Россией как формой проявления неразумной, дисгармоничной части мира. С традицией иронии-комической поэмы в "Сашке" связаны также столкновение разнонаправленных стилистических начал и нарочито грубый словарь. Но просветительски понятый конфликт героя с миром решается в поэме на основах, носящих романтические черты. Герой в "Сашке" лишен сниженно-смешной основы героев иронии-комической поэмы. Произошло это благодаря разрушению самой структуры иронии-комической поэмы, где герой и повествователь мыслились как принадлежащие принципиально разным сферам действительности, границы которых непроницаемы.

В "Сашке", как и в "Евгении Онегине", повествователь и герой принадлежат одной сфере действительности и сближены как персонажи поэмы. В поэме два субъекта речи: повествователь и "мы"-повествователь-двойник повествователя, выражающий периферию его сознания. Но если в традиционно-романтическом произведении субъект-двойник появлялся под воздействием разрушительной силы романтической иронии, то в "Сашке" расширение субъектной организации связано со стремлением Полежаева к борьбе с просветительской традицией при помощи пушкинского опыта. Следствием этой борьбы стало формирование в корне отличной от просветительской структуры поэмы, отразившей момент распада просветительского и формирование романтического типа мироотношения и параллельно этому формирование структуры романтической поэмы.

В "Эрпели" Полежаев противопоставляет просветительскую концепцию мира, носителем которой является повествователь, романтической концепции человека (лирический герой), что привело к расщеплению его (лирического героя) сознания (герой и собственно герой). Это выразилось в частичной "открытости" противопоставленных сознаний, в их (пусть не до конца реализованной) диалогичности. Вследствие этого авторское сознание в поэме предстало как ищущее выхода из конфликта между миром и человеком, как не удовлетворенное ни романтическим, ни просветительским типом мироотношения. Из чего вырастают едва наметившиеся реалистические тенденции.

В "Чир-Врте" просветительскому взгляду на мир противопоставлена уже не последовательно-романтическая концепция, а особый, внеромантический и внепросветительский взгляд на мир и на вмещенного в него человека. Сознание автора останавливается на том, что гармония мира и человека принципиально возможна, но при соблюдении

особых правил. Для действительности это содружество "меча и закона", гармония разума. Для человека - необходимость избегать идей, которые могут нарушить гармонию.

Стремление создать особую, "рационалистически-романтическую" модель мира приводит не только к компромиссу между этими сознаниями, но и к расширению намечавшихся еще в "Эрпели" реалистических тенденций. Если в "Сашке" и "Эрпели" формально-субъективный строй доминирует над содержательно-субъективным, то в "Чир-Ерте" содержательно-субъективный доминирует над формально-субъективным. Иными словами, поиски новой концепции мира и человека в нем привели не только к разрушению романтического типа сознания и к сближению романтических и просветительских начал в позиции субъектов сознания и автора, но и к перестройке всей структуры поэмы.

Итак, в "Сашке" складывался, а в "Эрпели" и "Чир-Ерте" уже разрушался романтический тип сознания. Этот процесс повлек за собой попытку примирить разнородные типы мироотношений для того, чтобы создать новый взгляд на взаимоотношения человека и мира. Эти же тенденции привели к созданию принципиально новой структуры поэмы. Но из сопоставления поэм очевидно, что мы можем говорить лишь о реалистических тенденциях, выработанных Полежаевым в ходе эволюции его поэм, т.к. вмещены они (реалистические тенденции) в жесткий и достаточно прочный "просветительно-романтический" каркас и доминирующего значения в сознании автора не имеют.

Е. А. Потапова

ХАНР МИНИАТЮРЫ В ПОЭЗИИ ТЮТЧЕВА

Термин "миниатюра" часто неправомерно используют как синоним других лирических жанров небольшого объема (надписей, мадригалов, лирических фрагментов, эпитамов и т.п.). Мы считаем миниатюру вполне сложившимся самостоятельным лирическим жанром в русской поэзии XIX в., отличающимся строгой законченностью. Это небольшое стихотворение, высокая художественность которого во многом обусловлена его лаконичностью.

Существующий жанро-аличительный признак миниатюры - ее картинность, яркость. Генетическая связь поэтической миниатюры с живописью (откуда велят термин) сохраняется во всех жанровых разновидностях. Картинность создается наличием в стихотворении либо одного самодовлеющего, замкнутого образа, иногда символического или аллегорического, либо нескольких изобразительных деталей, дающих в совокупности цельную, гармоническую картину. Пластический завершен-

ный образ создается в результате несколько отстраненного созерцания. Он требует конкретности, точности впечатления. Благодаря этой особенности миниатюре легко дать название, даже если авторский заголовок отсутствует. Наиболее типичен в миниатюре образ объектный. Особая разновидность — психологическая миниатюра. В ней картина внешнего мира получает эмоциональную окраску вследствие особенного восприятия ее автором или лирическим героем. Но это не нарушает художественной самоценности объектных образов, существующих в стихотворении достаточно самостоятельно. Выразительное начало не втесняет в миниатюре изобразительного; оно иногда воссоединяется и почти уравнивается с ним ("Чудная картина", "Облаком воднистым..." Фета).

В композиционном плане создающийся в миниатюре образ может занимать все пространство стихотворения, разворачиваться путем описания, обгрызания деталей. Но описание в ней внесрочное, без каких-либо проявлений внешней событийности, внутренний же динамизм изображения вполне возможен.

В этом жанре особенно часто используется внеактуальное (т.е. постоянно настоящее) время. Картина, представленная в миниатюре, как бы всегда находится перед мысленным взором. Смена временных планов не характерна.

В поэзии Тютчева намечаются следующие жанровые разновидности миниатюры.

Пейзажные миниатюры, в которых, выражаясь словами Белинского, "личность поэта исчезает за роскошными видениями явлений жизни". В них всецело господствует объектный, часто развернутый образ, организуемый все стихотворение, или ряд предметных деталей, создающих вкратце конкретную картину. Это как бы "этюды с натуры", изображающие состояние природы в данное, застигнутое, мгновение ("Утро в горах", "Снежные горы", "Полдень", "Успокоение", "Под дыханьем непогоды", "Чародейков виюм...", "Есть в осени первоначальной..." и др.). Тесно примыкают к ним пейзажи, в которые включен человек, но никакого соотношения его внутренней жизни с миром природы не возникает, фигуры людей лишь вписываются в общую картину ("Странник", "Смотри, как роща зеленеет..."). Миниатюры с центральным образом-сравнением ("Песок сыпучий по колени...", "Не оставшая от вью...", "Ночное небо так угромо...") В них именно через сравнения возникает сугубо тютчевский образ таинственной ночи, с её "страхами и иглами". Эти миниатюры соотносятся с философскими стихотворениями поэта, в которых вполне отчетливо проступает авторский мир-образ.

Экспрессивный образ появляется в психологической миниатюре Тютчева. Состояние природы едва заметно переливается в ней в состояние души. Но изобразительное не растворяется в выразительном полностью, не становится чисто служебным началом в воссоздании образа-чувства. Картина природы соотносится с "пейзажем души", но психологический параллелизм не становится ведущим конструктивным признаком ("Осенний вечер", "Обвеян вещей дремотой...", "Так в жизни есть мгновения..." и др.).

Наконец, характерны равновидности аллегорической и символической миниатюр. К первой относятся "Альпы", "Смотри, как запад разгорелся...", "Молчит сомнительно Восток...", в которых просматривается два плана: вполне живописный и политический подтекст, но предметный образ, созданный в этих стихотворениях, настолько "самостоятельно хорош" (И. Аксаков), что произведение может быть воспринято как высоко художественное целое и без постижения его инсказательного смысла. В символических миниатюрах "Лебедь", "С чужой стороны" (Иза Гейне), "Что ты клонишь над водами..." предметные образы отличаются необыкновенной широтой обобщения, объемностью их смыслового наполнения, приложимостью к разным сферам бытия. Образ, на котором строится такая миниатюра, можно определить как предметно-экспрессивный (терминология А. Н. Соколова) – он столь же изобразителен, сколь и выразителен.

В целом о миниатюре Тютчева можно сказать, что в ней изображение отличается повзненным внутренним динамизмом, фиксацией переходных состояний природы, времени суток. Большинство миниатюр поэта оварено "бликами" тютчевского мирообраза, благодаря чему легко включаются в большой лирический контекст его творчества.

Ю. Д. Нестеров

НЕКРОЛОГ КАК ЖАНР РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИОННОЙ ПОЭЗИИ

Стихи-некрологи, стихи-надгробья широко культивировались и в литературе предшествующих эпох. Их прародитель – эпитафия, а распространенная лирическая форма – элегия. Но в определенных историко-социальных условиях возникает тип стихотворения, который настолько отходит от собственно элегических норм, что позволяет говорить о нем как о некрологе нового качества. Некролог в таком обновленном виде – это стихотворение влободневного политического содержания, возникающее как агитационный отклик на смерть какого-либо примечательного лица, деятеля, представляющего как жертва гонений и распра-

вы, поборника всеобщей свободы, активный противник существующей социальной и политической системы, носитель высоких нравственных качеств. Деятельность борца представляется автору в широкой исторической перспективе: она непременно найдет своих продолжателей, в будущем неизбежно увенчается успехом. Конечно, иногда характеристика погибшего может и не содержать все перечисленные мотивы, но она всегда в любом случае четко противостоит официальной точке зрения и господствующей морали и уже тем самым приобретает революционизирующее значение.

Элегием в некрологе бесспорен, но не является концептуальным. Самый важный сдвиг в традиционном жанре, видимо, в том и состоит, что ощущение личной утраты, давшее теме лирическое развитие, в конечном счете побеждается чувством оптимизма. Смерть соратника, единомышленника — это, чаще всего, повод для призыва к дальнейшей схватке, выражения веры в конечное торжество разумных начал жизни. Более того, содержание некролога подчас выходит за рамки предназначенной ему темы. Сама эта тема, намеченная заглавием ("На смерть Чернова" К. Рылеева, "На смерть И. М. Ковальского" неизвестного автора и др.), — не привычный предмет философских размышлений, а повод для демонстрации политической оппозиционности автора, откровенной пропаганды его революционной программы.

Эмоционально-выразительный строй некролога определяется общественно-политической позицией автора. Он единомышленник погибшего, человек тех же радикальных воззрений, а иногда и действий. Отсюда постоянная форма обращения к адресату как к личности живой, продолжающей своим именем и примером служить делу борьбы, а также обязательный оценочный момент — подчеркивание особой гражданской роли и замечательных моральных свойств усопшего. Правда, имеются немногочисленные примеры сатирического некролога, где центральный персонаж аттестован, так сказать, со знаком минус. Но и там формой авторского психологического самовыражения являются эмоции, проявляющиеся в резких оценках существующего миросостояния, в призывании полярности действующих социальных и нравственных сил, антагонизма их устремлений, находящих выражение в плотной концентрации политической лексики, широком потоке слов-сигналов, в господстве эмоционально-риторической интонации.

В большинстве случаев речь в некрологе идет о вполне определенном лице. Но в силу агитационных задач герой канонизирован, и именно в этом состоит его жанрообразующая функция: пример для подражания, он своим присутствием вызывает ведущий для жанра привычно-ораторский стиль.

Воанкинув в эпоху резко возросшей общественной активности, некролог в своем новом качестве выделяется среди других лирических жанров тем, что подчеркнуто демонстрирует одну из характернейших черт романтизма как метода - стремление запечатлеть духовное содержание личности как следствие ее общественно-политической практики, представить человека в его ясно означенной социальной сущности.

С. И. Храмова

ПОЭМА Н. П. ОГАРЕВА "СТРАННИК" И ТРАДИЦИИ ЖАНРА ВИДЕНИЙ

Важнейшей особенностью поэзии Н. П. Огарева является устремленность к решению сложных политических вопросов, открытый революционный пафос, глубокий интерес к тем общественным явлениям действительности, которые были связаны с борьбой против самодержавия и крепостничества, причем во второй половине 1850-х и в 1860-е годы основной движущей силой борьбы поэт начинает рассматривать народные массы. Большое внимание уделял Огарев утверждению новых, демократических жанров поэзии, что было продиктовано теми революционными задачами, которые ставил перед собой поэт, - задачами непосредственной агитации среди народа.

Проблема активности народа является ведущей в поэме Н. П. Огарева "Странник" (1862). Как уже неоднократно указывалось исследователями, огаревская поэма развивает далее идеи пушкинского "Странника" (1835), идеи разрыва с дворянской средой и поисков "дороги к свету". Когда перед героем поэмы Огарева жизнь со всей остротой поставила вопросы: "Отколь страдание и зло?... Где слово правды? Где покой?" он оставил привычный круг, ушел от дрявого и порочного мира и укрылся в лесной келье, находя успокоение в чтении "святых книг". Но существование наедине с природой не избавило героя от горестных размышлений. Е против, красота мира природы, контрастная миру людей, постоянно рождала у героя мысли о противоестественности той судьбы, на которую обречен народ.

Поэма "Странник" носит характер общественной декларации. Н. П. Огарев осуждает пассивность протеста своего героя, утверждает идею действительного гуманизма, приводит странника к пониманию необходимости активного протеста против социального зла. Морально-религиозный компонент структуры огаревской поэмы имеет философско-аллегорический смысл и восходит к традиции иносказательного использования библейских мотивов, которая была намечена декабристской лирикой.

Основная идея поэмы раскрывается в аллегорических образах про-

роческих видений героя. Как известно, видения были распространены в древнерусской литературе, и интерес к ним усиливался в эпохи бурных социальных и национальных событий. Н.И.Прокофьев указывает, что видения были легендарно-повествовательным жанром, имевшим явно публицистический уклон и откликавшимся на современные вопросы общественно-политической жизни. Структура видений отличалась известным постоянством; необходимыми ее элементами были: 1) молитва или раздумье видящего; 2) появление чудесных сил; 3) испуг видящего; 4) смысл "откровения"; 5) призывание проповеди "откровения" среди народа. Н.П.Огарев использует классическую форму видения, насыщая ее новым социальным содержанием, чтобы разрешить одну из важнейших проблем своего времени - проблему участия народных масс в освободительной борьбе. Нетрудно заметить, что видение странника Н.П.Огарева сохраняет основные элементы структуры видений древнерусской литературы. Как и в классических образцах, герой Н.П.Огарева молился в "богомолвной келии", "стоял над книгою священной... тайный смысл гадая в ней", и вот мощный пророческий сон смежил его ресницы, и странник видит "на земле вносепалимой" среди необозримой степи спящего тяжелым сном человека, на котором сидит орел и вонзает в его дрожащее от муки тело жесткие когти и клювом терзает мясо. Странника охватывает ужас, но тогда с "невидимых уст" исходит к нему "торжественный глагол": "... В хитейский мир опять иди И человека разбуди, Чтоб он открыл живые очи И после долгой, долгой ночи В единый мах спугнул орла..." Дважды снится пророческий сон герою, и он внял своему видению, "Пошел, исполнен светом чудным, Бродить по селам многолюдным Неумолимою стопой, Доколье хватит сил и века Вещая виденное мной И пробуждая человека". В "Страннике" Н.П.Огарев пишет о революционном подвижничестве как единственном призывании прогрессивной интеллигенции, в нем видит смысл всей жизни. Именно о долге интеллигенции перед народом говорит поэт, когда посылает своего героя пробуждать спящего человека, т.е. поднимать массы на борьбу с кровавым орлом, российским самодержавием.

Обращение к традициям легендарно-повествовательных жанров древнерусской литературы, аллегорический метод письма представили Н.П.Огареву возможность поставить в "Страннике" тему большого общественного значения, воспеть активное, действенное отношение к жизни, выразить мужественный призыв к сопротивлению всякому насилию и тирании.

А. А. Асоян

"СНЫ" ТРЕХ ПОЭТОВ (творческий метод и поэтика жанра)

В середине прошлого века напечатаны личные поэмы "Сны" Я. Полонского, А. Майкова и А. И. Хеммухникова.

Видоизменяющая и синтезирующая способность "сновидений" высоко ценилась романтиками. Эта поэтическая форма давала широкий простор для синкретизма идеи и образного строя художественного произведения, обеспечивая свободу стихии индивидуального сознания от сковывающей логики объективных обстоятельств. Неясность представлений о причинах жизненных противоречий обусловила обращение трех поэтов к форме "видения", которая была избрана ими для выражения глубоко личного отношения к окружающей действительности.

"Сновидения" в произведении Полонского возникают из единого душевного состояния и отражает процесс непосредственного переживания. Личная неустроенность, одиночество, полудишанское существование не рав униженного равночинца и отношение к поэту салонно-дворянской среды становится источником творческого воображения автора "Снов". Обнажая в "Снах" трагизм и антигуманный характер современного ему мира, певец "любви да красоты" продолжал верить в их конечное торжество.

Философия истории становится отправным началом в поэмах Майкова и Хеммухникова. "Сновидение" для них лишь путь к образной системе, дающей максимальную свободу для трактовки общего смысла современности. Авторская мораль придает здесь внутреннее единство "снам" поэта. Связь их кроется в идейной позиции автора, с которой и производится сопряжение "видений" равнопланового содержания.

Их общий смысл в поэме Хеммухникова воплощен движением авторской мысли о произволе "неосмысленной власти" и об обманчивом богатстве природы, к преданию о сне былинного богатыря, чей образ в раздумьях о "текущих днях" представляется символом России. Обращение поэта к образам стонущей земли и героя народного предания раскрывает демократическую направленность представлений Хеммухникова о характере движущих исторических сил, с которыми он связывал надежды на "неизбежность разумных побед".

Лирический герой "Снов" Майкова начинает путь по "темным галереям жизни" от "приюта простых и добрых чувств" и возвращается к нему. Этот замкнутый круг символизирует, по мнению Майкова, истинное значение человеческой истории, высший смысл которой в постижении или в самом себе христианской души, христианского идеала, в осознании себя членом всечеловеческого братства. Только такое самособ-

вание может исцелить мир от зла.

Отношение поэтов к нравственно-социальному состоянию русского общества, их прогнозы будущей гармонии обусловили и особенности жанровой структуры этих поэм. Глубокое чувство неблагополучия мира рождает у героя Полонского замкнутость душевных переживаний. Он как бы отвлечен от своей принадлежности к обществу. Окружающий мир присутствует в "Снах" лишь отражением в духовном автобиографизме лирического героя. Сама судьба поэта выступает здесь нравственным мерилом современной действительности.

Чувства и мысли героя "Снов" Земчужникова заняты социальной судьбой народа, проблемой исторической активности демократических сил. Окружающий мир входит в поэму как лежачая, вне личности лирического героя реальность. Однако главным в поэме является не ее изображение, а отношение к ней самого автора. Именно поэтому она предстает в произведении в обобщенно-символических образах, как мир отвлеченных представлений и ассоциаций. Герой поэмы лишен каких-либо характерологических черт. Он лишь судья ложного мироустройства.

В "Снах" А.Маякова судьба поэта и судьба мира — равноположные центры поэмы. Рассказ героя о себе включен в историю его странствий и воплощает идеи общего развития. Вот почему самосознание майковского героя опирается только на такие моменты собственной биографии, которые повернуты "вовне", связаны с явлениями национальной, общественной жизни и обнаруживают единство судеб поэта и России.

В жанрово-композиционных особенностях одноименных поэм нашли отражение знаменательные черты мироотношений поэтов и творческих методов, характерных для каждого из них.

В.В.Кудасова

НЕКОТОРЫЕ СТРУКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЛИРИЧЕСКОГО ЦИКЛА А.П.ГРИГОРЬЕВА "БОРЬБА"

Проблема лирического цикла в последние годы стала занимать все более пристальное внимание советских исследователей (Л.Я.Гинзбург, П.Громов, Л.К.Долгополов, Л.В.Измайлов, Л.Е.Ляпина, В.А.Сапогов и др.). Наиболее изученной в этом смысле оказалась поэзия А.Блока. Григорьевские же циклы, имеющие "основополагающее значение для развития замкнутой циклизации в русской поэзии" (В.А.Сапогов), до настоящего времени рассматривались лишь под углом идейно-художественного содержания. Отсюда, наиболее важным для нас является установление структурных принципов лирического цикла А.П.Гри-

горьева и романа "Борьба", в частности.

В первом же стихотворении цикла "Я ее не люблю, не люблю..." как в фокусе соединилось все то, что потом разовьется в цикле. Это произведение дает завязку лирического романа, завязку поединка двух возлюбленных, каждый из которых находится в состоянии внутреннего смятения и борьбы. Оно закладывает основы будущей картины душевного смятения героя. В нем точно зарегистрировано состояние тревоги, "радости - страдания", "боли неизведанных ран" (выражения Блока). И в этом смысле следует говорить об особой функциональной нагрузке стихотворения в сюжете цикла - о завязке.

В открывающем "лирический роман" произведении заложена не только перспектива будущих отношений героев, но запрограммирован и их конец. Оно представляет собой своеобразную вариацию на тему драматического финала. Перед нами, таким образом, удивительный сплав изначальной предопределенности в движении лирического сюжета и открытой перспективы во временном и пространственном смысле. Произошло соединение сиюминутного, локального с всеобщим; интимно - личного с общечеловеческим. В этом сплаве и заключена потенциальная эпичность "лирического романа". Здесь сказалось стремление А.П. Григорьева к синтезу, к примирению разных творческих и жизненных начал.

В пределах цикла, цементированного общей для всех произведений темой "борьбы", можно выделить более локальные группы, в которых мотив противоречивого чувства будет иметь свой отчетливый рисунок. Как правило, это группы из трех стихотворений. Первое произведение I- и группы идет под знаком отрицания чувства, во втором дается развернутая его характеристика, третье - утверждение любви героя и мучительной связи с возлюбленной. В финале третьего стихотворения мысль о невозможности бегства героя, несмотря на гибель у края "пропасти бездонной".

Последующие три стихотворения - "круг" героини, произведения идущие под знаком Её. Это "круг" с выходом на новую тему - тему судьбы как отдельной личности, так и судьбы целого поколения "веком развращенного". Социальная обращенность последнего стихотворения второго "круга" - "Прости меня, мой светлый серафим" - выводит драму за пределы личного. Его внутренняя борьба становится составным элементом борьбы с судьбой перед "судом небесным и земным".

Третий "круг" цикла "Борьба" (7-е, 8-е, 9-е стихотворения) представляет наиболее локальное и замкнутое в себе целое. В контексте всего "лирического романа" они являют собой внесветную новеллу, объединенную общим мотивом "немой страсти", введенной в стихий природного мира.

Следуя за четвертым "кругом" стихов, идущих под общим знаком "предназначенных" друг другу героев, "цыганские" стихи являются кульминационными для всего цикла "Борьба" и требуют особого внимания, выходящего за рамки данной работы.

Последние три стихотворения цикла образуют конечный его "круг" "Лирический роман" заканчивается просветленно, уходит не только всякая природа иррационального, но и уходит "Комета" в ее inferнальном, демоническом смысле, оставляя лишь отсвет своего огня. Свет, рожденный из мрака, призван стать "хранительным покровом" героини.

Я.И.Гудосников

ОСНОВНЫЕ ЖанРОВЫЕ РАЗНОВИДНОСТИ РУССКОЙ ПЕСЕННОЙ ЛИРИКИ

Русская песенная лирика на всем этапе ее развития (XVII-XI вв.) и во всех основных ее жанровых разновидностях ("увеселительные" канты, "русская песня" и городская романс) еще не была предметом специального исследования в отечественном литературоведении.

Русская песенная лирика (литературная песня) зарождается во второй половине XVII в. как сугубо книжное явление, сознательно противопоставляемое фольклору сначала по идеологическим (духовные канты), а затем социальным (светские "увеселительные" канты).

Для "увеселительных" кантов характерен принцип номинативной поэтики, который дает не анализ любовного чувства или описание его носителя, а только нагнетает глаголы, предназначенные для выражения "движения страсти". Виднейшим представителем "увеселительных" кантов XVIII века и их наиболее плодотворным автором был А.П.Сумароков.

С 90-х годов XVIII в. и до середины XIX в. идет процесс постепенного формирования новой жанровой разновидности песенной лирики - "русской песни". Главное в этом процессе - постепенное усвоение книжной лирикой системы образов русского песенного фольклора. На раннем этапе развития "русской песни" (до 90-х годов XIX в.) наблюдается внешняя стилизация под фольклор, при которой "виден барин, которому пришла охота попробовать сыграть роль крестьянина" (В.Г.Белинский). Герой ранней "русской песни" хотя и называется "молодцем", но сродни героям литературы русского сентиментализма, который льет "слезы горькие... на свой бархатный кафтан" (А.Дельвиг).

Классиком "русской песни" стал А.В.Кольцов, которому впервые удалось естественно сочетать в своей поэзии традиционно-фольклорное и индивидуально-творческое начало. Поэтический принцип "русской

песни" - пиктуральный. При нем главное - создание, обрисовка обра-
ва героя.

Поистине "белым пятном" в нашей филологической науке является
городской романс. Эта жанровая разновидность русской песенной лири-
ки анамнует собой первую ступень массового освоения народом прин-
ципов книжной поэтики. Городской романс, на наш взгляд, для его
правильного понимания следует классифицировать следующим образом:
а) "игривый", б) элегический, в) "жестокий", г) сатирический.

Для городского романса характерна фабулярная поэтика, при ко-
торой главное внимание уделяется действию, поступкам героев.

Изучение основных жанровых разновидностей русской песенной
лирики послужит хорошим источником для преодоления некоторых книж-
ных явлений в современном песнетворчестве.

О.Б.Лебедева

К ПРОБЛЕМЕ ДРАМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ В.А.ЛУКОВСКОГО. (План трагедии на сюжет из эпохи "Смутного времени")

За сорок лет творческой деятельности В.А.Луковского (1802-1843)
известно более 20 фактов его обращения к проблемам театра и драма-
тургии (театральные рецензии "Московские записки", раздел "Драма"
в неопубликованном "Конспекте по истории литературы и критики", чи-
тательские пометы в книгах из библиотеки поэта, переводы общеизвест-
ные, опубликованные - "Орлеанская дева", "Камозис"; целый ряд нео-
публикованных фрагментов из драматургии Лагарпа, Корнеля, Мольера,
Шиллера, Вернера, Софокла и т.д.). Совокупность этих материалов
дает возможность поставить проблему драмы в эстетике и творчестве
Луковского, прежде всего в жанрово-методологическом аспекте. Именно
он дает возможность историко-литературного исследования драматургии
поэта как этапа общего становления русской романтической драмы. До
сих пор эта проблема не привлекала внимания исследователей.

Важной задачей исследования представляется периодизация драма-
тургических интересов Луковского, а также определение критерия этой
периодизации. Поскольку драматические формы не относятся к числу
ведущих в творчестве Луковского, в качестве критерия периодизации
выбрано соотношение эстетики и поэтики его драматургических опытов
с лирикой и эпосом. На этом основании выделяется два периода в раз-
витии драматургических интересов поэта: 1810-1820-е годы и 1830-
начало 1840-х годов, с соответствующим преобладанием лирического и
эпического влияний.

Наибольший интерес представляет собой период, эстетическая направленность которого реализовалась в попытке создания оригинальной русской романтической трагедии. О существовании такой задачи свидетельствуют уже особенности перевода "Орлеанской девы" Шиллера и характер ее восприятия современниками (публикация отрывков в "Полярной звезде", рецензия П. А. "летнева, записи в дневнике Кюхельбекера, подчеркивающие значение перевода как эталона русской трагедии). В этом убеждают следующие черты поэтики перевода: 1. Широкое (выходящее за пределы подлинника) использование политически активной лексики: "свобода", "граждане", "правосудие", "отечество" и др., что усиливало общественное, патриотическое звучание трагедии; 2. Углубленная работа над речевой характеристикой центральной героини, выразившаяся во введении элизмов и старославянизмов в текст трагедии. Благодаря этим новациям "Орлеанская дева" приобрела черты, необходимые для создания национальной трагедии: общественное звучание, психологическую разработку характера, новую для русской драматургии форму -- белый пятистопный ямб.

Следующим закономерным этапом в развитии Луковского была попытка создания оригинального драматического произведения. Это документирует план драмы на сюжет из эпохи "смутного времени", обнаруженный в архиве поэта (публикацию см. в нашей статье в кн.: "Библиотека В. А. Луковского в Томске". Томск, 1973, с. 305-307). План датирован 14 апреля 1824 года. Сам факт одновременной работы Пушкина и Луковского над одним сюжетом свидетельствует об остроте литературной интуиции Луковского и его глубоком понимании путей становления русской драмы. Однако своеобразие романтического метода поэта оказало существенное влияние на воплощение его замысла. Сравнение плана Луковского с драматургическими планами его современников (А. С. Пушкина, А. С. Грибоедова, К. Ф. Рыльева) повело к ряду особенностей драматургической эстетики поэта (преимущественное внимание к характеру героя, слабость и фрагментарность драматического повествования, отсутствие членения на действия и явления). Эти особенности должны были повлиять на жанр задуманного произведения, способствовали психологизации исторического сюжета. План произведения на сюжет из "смутного времени" является планом "драматической поэмы" (таково жанровое определение, данное Луковским своему переводу "Орлеанской девы").

Таким образом, нереализованный план драмы Луковского позволяет, с одной стороны, осмыслить эволюцию драматургических интересов поэта, а с другой -- восстановить истоки психологического направле-

ния в романтической драматургии 1830-х годов и отнести начало его формирования к первой половине 1820-х годов.

В. Г. Дементьев

О ХАНРОВОЙ СТРУКТУРЕ РУССКОГО ВОДЕВИЛЯ

Водевиль-пасынок и литературоведения, и театроведения. Традиционно-пренебрежительно отношение к нему, когда водевиль оценивали по нормативам сатирической комедии, в советском литературоведении начало изменяться сравнительно недавно. Тем не менее водевиль занимал большое место в русском театре XIX в., существует и в настоящее время даже в форме киноводевиля. Декабристы симпатизировали водевилю, он активно участвовал в борьбе за новую, высоко идейную реалистическую литературу, о водевилях хорошие отзывы оставили революционные демократы (В. Г. Белинский, Н. Г. Чернышевский), к водевилю обращались видные деятели русской культуры (А. С. Грибоедов, Н. А. Некрасов и др.).

Россия обладает группой интересных, высоко художественных (в соответствии с законами жанра) водевилей. Специфика водевиля не столько в сатирическом, сколько в комическом (смешном). Сатира часто входит в водевиль, но она не является обязательным компонентом водевильной структуры. Проблема водевиля - это проблема общественной значимости комического, смешного, а не сатирического.

Пьесы этого жанра отличаются прежде всего особой, водевильной атмосферой веселья, юмора, жизнеутверждения. Водевиль учит видеть смешное, воспринимать мелочи быта с чувством юмора. В этом его основная общественная функция. Она значительно усиливается с привнесением сатиры, но не аннулируется.

Смешное, юмористическое - это оценочная категория, смех выявляет недостатки и несовершенство жизненного явления, помогает определить его социальный вред. О смехе как общественной, оценочной категории существует большая литература. Если смешное, юмористическое уступает сатирическому в точности и силе обличения, то оно обладает и своей областью жизни, и своими методами, и своими специфическими достоинствами. В своей области смешное, юмористическое более гибко в оценках, чем сатирическое. Оно охватывает явление одновременно с нескольких сторон, диалектически подмечая и показывая как то, что нуждается в уничтожении, так и то, что заслуживает жалости, снисхождения. Поэтому и водевиль более многогранен и гибок, чем сатирическая комедия.

Смех обладает и важнейшей функцией жизнеутверждения, жизнелюбия и человеколюбия, то есть тем, что еще Аристотель считал важнейшей задачей искусства. Каждый без исключения водевиль смешон. Смешное в водевиле всегда остро злободневно. водевиль ценен быстрой реакцией на современность, современными типами, проблемами, бытовым окружением. Он опережает другие драматургические жанры по актуальности, а иногда и идет нога об ногу с ним. Близки к социальным драмам: лучшие водевили Каратыгина, меткими, реалистическими зарисовками современности славятся водевили Кони.

Это злободневное располагается так же, как и в публицистических жанрах в газете, где неизбежны штампы, устоявшиеся схемы. Штампы и устоявшиеся схемы входят в водевильную структуру. Важнейший из них - это роангреш, встречающийся в подавляющем большинстве русских и зарубежных водевилей.

Структура водевилей: двупланова. В русском водевиле (частично в зарубежном) под внешним водевильным пластом всегда скрывается другой, базовый, посвященный важному социальному подтексту. Как это нередко бывает в водевиле, под внешним пластом роангреша скрывается драма.

А.И.Туравлева

ОСНОВНЫЕ ЖАНРОВЫЕ РАЗНОВИДНОСТИ КОМЕДИЙ ОСТРОВСКОГО

Сознательная установка на создание национального репертуара для русского театра определила полноту жанрового состава драматургии Островского. На жанровый состав драматургии Островского влияло также его понимание театра как демократического художественного учреждения, преследующего цель просвещать общество и оказывать на него благоприятное нравственное воздействие. В силу особенностей русского исторического развития в системе драматических жанров особое значение приобретает комедия, вынужденная у нас, помимо собственных, принять на себя и некоторые функции драмы. Убеждение в наивысшей ценности комедии как средства нравственного воспитания "свежего" зрителя и представление о характере собственного дарования (см. письмо Наумову о "Банкруте") обусловили доминирующее положение комедии в жанровой системе драматургии Островского.

В 50-е годы слагается стержневая, наиболее характерная для художественной системы Островского жанровая разновидность - народная комедия. Общие и устойчивые ее признаки: 1) при социальной дифференцированности персонажей культурно-бытовая среда, в которой раз-

вертнвается действие, единая, народная; 2) способ обобщения живенных явлений, соотношение типов, героев и фабулы подобно фольклорному (герой с определенной и ясной зрителю репутацией в нетрадиционной, неповторимой фабуле); 3) предполагается простодушное, ваинтересованное отношение зрителей к фабуле; 4) события оцениваются с точки зрения народной нравственности, что выражается в абсолютном преобладании неполемически поданных пословичных названий. Этот тип сохраняет продуктивность до конца жизни Островского ("Бедность не порок", "В чужом пиру похмелье", "Не все коту масленица", "Правда хорошо, а счастье лучше") и оказывает влияние на другие жанры. Народная комедия обнаруживает явное идейно-художественное родство с эпосом в первоначальном значении этого термина, и прежде всего - с эпосом в виде сказки. Театр Островского в русской литературе нового времени возрождает элементы культурных этапов, пережитых и отринутых Россией чересчур поспешно, и рационалистической философии XVIII века, и Домостроя, и непредставимо огромного субстрата допетровской культуры. Народная комедия Островского имеет своеобразный "бөөличностный" характер, противопоставляя современной анархии индивидуалистических устремлений, разъединенности современного общества утопическую мечту о национальном единстве на основе идеальной народной нравственности.

В конце 60-х годов в творчестве Островского происходит встреча с характернейшим явлением новой литературы, самым средоточием личностной идеологии - типом "герой времени". Попытка освоения фактуры личностного дворянского героя оканчивается созданием другой жанровой разновидности комедии - сатирической ("На всякого мудреца довольно простота", "Бешенные деньги", "Лес", "Волки и овцы"). В них общий объект сатирического осмеяния - жизнь пореформенного дворянства, что имеет причиной враждебное отношение Островского к дворянству, во-первых, как паразитическому классу и, во-вторых, как сословию, чуждому народу в культурно-бытовом отношении, лишенному национальных корней (ср. отношение патриархально-крестьянского сознания к дворянам как ряженым, отразившееся в фольклоре). Общие признаки этой жанровой разновидности: 1) злободневность проблематики и аналитичность в изображении определенного исторического отрезка времени, почти научное портретирование момента в его социально-историческом своеобразии, преломленном через быт господствующих классов; 2) сложная, богато разработанная фабула, включающая авантюрные моменты; 3) конфликт, лишенный внутренней остроты и охватывающий равных в моральном и социальном отношении людей, отсут-

ствие жертв (исключение - "Лес", лишь одной гранью содержания входящий в эту группу комедий); 4) смелое обращение к условности, художественная гиперболизация, сгущение, отказ от бытового психологического правдоподобия в отдельные "ударные" моменты действия и особенно асто - в развязках, при этом пьеса в целом написана в тонах полного бытового и хитейского правдоподобия; 5) Использование театральных амплуа, литературных цитат, реминисценций и ассоциаций при создании образов многих действующих лиц, а также использование техники ведения интриги "хорошо скроенной пьесы".

Описанные жанровые каноны комедии Островского - полуса, между которыми располагается реальное разнообразие его творчества. Им соответствуют и две стилиевые - в искусствоведческом значении термина - манеры. Одна - сосредоточенная на проявлении национально-самобытного в русской жизни, опирающаяся в поэтике на фольклорную традицию. Другая - сформировавшаяся в сатирических комедиях, связана с общелитературной традицией XIX века, с открытиями повествовательных реалистических жанров, с исследованием "личностного" героя-современника и подготавливает в драматургии Островского формирование драмы. Между этими двумя типами не было глухой стены. Напротив, в них существовал такой модный фактор стилиевого сверхединства, как национально-самобытная, характерная речь, которая в пьесах любого стиля выступает у Островского как мерило состоятельности действующего лица, как объединяющая общенациональная стихия.

А.В.Подчиненов

К ПРОБЛЕМЕ ТРАГИКОМИЧЕСКОГО (о жанровом своеобразии пьес А.П.Чехова)

Трагикомическое как особая форма эстетического и художественного освоения действительности не основано на механическом "сочетании" или "слиянии" комического и трагического; это результат такого смещения, когда, по удачному выражению К.Гутке, "комическое предстает трагическим, а трагическое - комическим". Таким образом, трагикомическое видение не имеет постоянной системы ценностей, а измеряется, в первую очередь, критерием относительности.

Социальные корни трагикомического, как установил И.Радкий, находятся в социальных и идеологических кризисах, потрясающих человеческое общество. Трагикомическое всегда связано с чувством относительности принятых в обществе оценок и критериев. При этом трагикомическое видение возникает не в периоды катаклизмов и реэ-

кого обострения кризиса, когда нарушается равновесие социальных сил, а в периоды стабилизации и углубления жизненных противоречий. Так, время, в которое жил и работал А.П.Чехов, В.И.Ленин называл "эпохой сравнительно "мирного" капитализма", подчеркнув момент временной стабильности, устойчивости, равновесия.

Трагикомический конфликт, будучи не устойчив и бинарен, - при определенных условиях он переходит в комический или трагический - внутренне не разрешает, а лишь обнажает противоречия жизни, реального с идеальными. Но это не попытка ухода от действительности, а проявление мужественного и трезвого отношения к ней.

Трагикомическое видение адекватно воспроизводит кризисные явления жизни, в самой относительности и неустойчивости ищет опору и возможную стабильность. Критерий относительности в трагикомическом не абсолютен, не равнозначен социальному, философскому, этическому всеотрицанию, а также относителен. Трагикомическое содержит момент саморазрушения, самопародирования, самоиронии. Так, Чехов, остро чувствуя беспомощность, незащищенность, растерянность современного человека перед силами зла, не подвластными ему, всегда сохранял веру в гуманистическую природу человека и в пере-ходность "переходных эпох".

Трагикомическое складывалось в разные литературные эпохи, но наиболее полно выразилось лишь в результате развития критического реализма XIX века. Одно из главных достижений реалистического искусства связано не с процессом расширения эстетически значимых сфер художественного изображения, а с процессом глубокого переосмысления действительности. Развивавшаяся, динамичная жизнь, ставшая объектом изучения в реализме XIX столетия (см. работы М.М.Бахтина, Г.М.Фриденлера, Э.Ауэрбаха), наложила отпечаток и на эстетические категории и художественные формы, которые также переосмыслились писателями-реалистами.

Обогащение смежных категорий и жанров за счет друг друга, более того, их полная интеграция, "диффузия", образование сложных, синтетических категорий стало важнейшей закономерностью развития современного искусства. Одним из принципов реалистической литературы, начиная с Гоголя и Достоевского, В.Г.Белинский считал сочетание комического и трагического. А современные ему пьесы при анализе оказывались "столь же трагедиями, сколь и комедиями".

Усложненная форма симультанности (И.Рацки), двойственности (Э.Вилсон), двухсоставности трагикомического не позволяют ему в искусстве реализма, в отличие от искусства барокко, давшего классическую трагикомедию XVI-XVII веков, обрести четкую систему жан-

ровых признаков, отлиться в определенную жанровую форму. Современная трагикомедия остается "неуловимым жанром".

Признавая присутствие трагикомического в драматургии А.П.Чехова, критики и литературоведы на Западе продолжают вести порой бессмысленный спор о конкретных, "универсальных" жанровых дефинициях (трагикомедия, трагедия-водевиль, комическая трагедия, трагическая комедия, смешанная драма, иррациональная комедия, комедия с несчастливым концом), когда более плодотворным, на мой взгляд, является изучение своеобразия категории трагикомического и ее художественного преломления у Чехова.

Это приблизит нас и к верному пониманию жанровых особенностей чеховской драматургии.

Л.П.Шатина

ЧЕХОВСКАЯ ТРАДИЦИЯ В СИСТЕМЕ ЖАНРА ПЬЕС Л.ХЕЛЛМАН

У истоков новой драматургии стояли Чехов, Ибсен, Шоу. Современные писатели используют традиции этих драматургов, подвергая творческий потенциал каждого новому осмыслению в соответствии с новыми задачами пьес. Творчество американской писательницы Л.Хеллман показательно как пример освоения наследия чеховской драматургической поэтики.

Самой "чеховской" в творчестве американского драматурга оказалась пьеса 1952 года "Осенний сад". Критика сразу же уловила чеховский взгляд в драме. Причиной этому была вся поэтика пьесы. Хотя Хеллман отказывает своим героям в поэтической одаренности, в лиричности духовной атмосферы, свойственной миру чеховской драмы, - это не лишает ее героев общности с чеховскими в способе создания человеческого характера.

Одним из моментов этой общности является основная орбита существования героя, на которой раскрывается характер, - мотив ожидания. "Осенний сад" - пьеса мечтаний людей, пересекших экватор жизни, когда молодость уже ушла, а старость еще не наступила. В начале хеллмановской пьесы, как и во всех пьесах Чехова, нет счастливых героев, но почти у каждого свой шанс на счастье: у Констанса, любящей Никетаса Динери, - "мечтать, что он придет и жизнь станет такой лучезарной"; у Григгса - развестись со своей женой, чтобы ходить к морю и читать китайскую грамматику; у Софийнги замуж и спастись от бедности; наконец, у Кроссмена - получить взаимность Кочтанса. К концу пьесы эти шансы оказываются не-

реализованными, хотя не происходит ни одного события, которое объективно помешало бы им в этом. Развитие действия у Хеллман движется подобно чеховскому: не события поворачивают ход действия к противоположному, перипетия здесь — это перемена к противоположному душевных состояний. Действие, заключенное почти в классических пространственных и временных рамках, как и у Чехова, сосредоточено на важном для понимания характера персонажа моменте. Но этот момент — не краткие исключительные мгновения человеческой жизни, которые обычно фиксировала старая классическая драма. Так же как выстрел в пьесах Чехова не был кульминационным в разворачивании конфликта, так и происшедшее недоразумение с Софи не играет определяющей роли в жизни героев "Осеннего сада". Но трех совместно проведенных дней хватало, чтобы ожидание героями счастья обернулось смирением и покорностью судьбе. Персонажи Хеллман, как и герои Чехова, исторические люди определенной эпохи. Внутренняя напряженность их психологических состояний дисгармонирует с бездеятельностью, причина которой — социальная отчужденность. Но если Чехов и после несостоявшихся порывов своих героев продолжает верить им, вкладывая в их уста собственную надежду, что "страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир настанут на земле... Будем жить!", — то у Хеллман и в финале пьесы звучат слова: "Меня больше нет. Я вдруг поглядел и вижу: Бенджамена-то Григгса вовсе и нет." Мечты героев американки Хеллман, отделенных от чеховских двумя мировыми войнами, разрушаются окончательно после потери того единственного шанса, который отпускает им общество, в случае проигрыша их жизнь теряет всякий смысл.

"Осенний сад" можно назвать комедией в том же смысле, в каком жанр определен в "Вишневом саду" А.Чеховым. Ситуации в пьесе Хеллман граничат с водевильными — чередование неначавшихся романов и разлук, развода и примирения, случайная ночь, проведенная вместе незадачливой пьяницей и невестой другого и т.п. Весь событийный ряд пьесы подчеркивает неспособность и нежелание действующих лиц "проявить волю", лишает их характера в дочеховском понимании этого понятия.

Но легкомысленный ход водевильного действия, незначительность ситуаций исподволь наполняются новым содержанием, в котором все острее и громче звучит острая драматическая нота, когда от простейших житейских положений Хеллман неожиданно прорывается к жестокому вскрытию драматических противоречий и психологических состояний участников действия. Этот драматизм отягощает кажущуюся

легкость ситуаций, "снимает" их водевильность и образует жанровый тип, подобный чеховскому, в котором синтезируются черты комедии, мелодрамы, неразвившейся трагедии. Ни одному из конструктивных слагаемых жанра не дано стать основным, вместе они ярко демонстрируют трагические и комические моменты человеческого существования.

В.Г.Бабенко

ТЕРМИН "ЖАНРОВАЯ СИСТЕМА" В КОНТЕКСТЕ ИССЛЕДОВАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ ЗАПАДА

Трудно согласиться с тем, что на современном этапе развития реализма термин "жанровая система" не выступает сущностным, перспективным, как утверждает, например, Д.В.Стенник. Исследование английской литературы XX века показывает, что после первой мировой войны и Великого Октября в драматургии Англии сложилась система жанров, имеющая принципиальные отличия от системы, существовавшей в 900-е и 10-е годы.

Основные жанры английской драматургии рубежа веков - "социальная" драма (или "драма идей"), мелодрама, комедия нравов. Наиболее типичная модель конфликта - столкновение передовой личности с буржуазным или аристократическим окружением. Проблемность - общая черта всех основных жанров. В комедии и мелодраму проникают элементы "драмы идей", которая была в этот период ключевым жанром (творчество О.Уайльда, Б.Шоу, Д.Голсуорси, Х.Грэнвилл-Баркера). Композиция пьес подчеркнута логичная, что диктовалось общей рационалистической, просветительской установкой. Диалог ясный, линия конфликта четкая. Исключением являлись некоторые пьесы Б.Шоу, созданные как бы в предчувствии грядущей перестройки драмы.

В 20-30-е годы смелое экспериментирование с жанром стало характернейшей чертой творчества Б.Шоу, Ш.О'Кейси, Т.С.Элиота, У.Х.Одена, Д.Б.Пристли. Решительное обновление жанров было продиктовано (в самом широком плане) изменениями в общественно-политическом климате. Общественный кризис в Англии непомерно затянулся. Значительная часть интеллигенции осознавала это как социальную катастрофу. Возникла общая тенденция к художественному моделированию застойных явлений буржуазного мира, существенная впоследствии для Осборна, Биэна, Уэскера, Стоппарда, Ортона и др. Под влиянием идей экзистенциалистического порядка традиционная для английской литературы ориентация на личность приобрела иной смысл. Характерный для "новой драмы" конфликт мыслящей передовой личности с окружением

ем осложнился резкими нравственно-психологическими конфликтами внутри самой борющейся личности.

В 20-30-е годы мелодрама и комедия на бытовую, историческую тему оказались на втором плане. И впоследствии значительные произведения в этих жанрах не создавались. В то же время следует отметить, что черты, присущие жанровой системе рубежа веков, отчасти еще сохранялись в пьесах Д.Голсуорси, С.Мовма, Н.Коуарда. Но первостепенное значение безусловно приобрели фарс и трагедия нового типа, а также (в 50-60-е годы) социально-психологическая и лирико-философская драма. Во всех жанрах сохранилась неустойчивость социальной структуры и, с одной стороны, стремление к ее будущему кардинальному изменению, а с другой — страх за сами основы бытия. Возникает два параллельных тематических ряда: агония старого и борьба за жизнь молодого и крепкого. Структура всех жанров, отражая лихорадочные поиски выхода, постоянно тяготеет к той грани, за которой начинается абсурд. Подчас весьма острые социальные разоблачения, но и назойливая бессмыслица диалогов, гротескные хороводы "умных идиотов", возвраты (в развязках пьес) к исходным ситуациям, предрешированные вследствие бессилия в борьбе со злом — таковы черты английской драмы 20-60-х гг. Для этого периода характерны попытки дать обоснование трагедии нового типа (Т.С.Элиот, Д.Уиттинг), фарса нового типа (Д.Осборн, Д.Ортон).

На протяжении последнего десятилетия внутри этой системы произошли некоторые сдвиги, обусловленные переакцентированием проблемы личности, разочарованием в бунтарстве одиночек. Композиционный моноцентризм уступил место полицентризму. Драматургия сильно потеснила фарс. Намечались предпосылки к новой трансформации трагедии. Но пока законы установившейся системы продолжают действовать.

Итак, жанровая система современной английской драмы, успешно конкурирующей с романом, сохраняет относительную устойчивость.

В.М.Паверман

К ВОПРОСУ О ТРАДИЦИЯХ ЧЕХОВА-ДРАМАТУРГА В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ И ТИПОЛОГИИ ЖАНРА "ДРАМЫ НАСТРОЕНИЯ"

Сценическая история чеховских шедевров на советской и западной сцене наглядно демонстрирует жизнеспособность драматургических принципов русского писателя. Подтверждением прочности чеховских традиций в современном театре является и творческая практика зарубежных драматургов, наследующих и по-своему переосмысляющих эс-

тетические завоевания Чехова.

Современный американский писатель Э.Олби — один из тех литераторов, в творчестве которых ошутима чеховская традиция; об этом свидетельствует его пьеса "Все кончено".

Чехова и Олби разделяют десятилетия. И все же тот и другой художник рождены одной исторической эпохой — эпохой умирания капитализма. При всем различии форм этого процесса в обеих странах писатели увидели враждебность собственнического мира человеку, что и отразили в своих произведениях.

Чехов ощущал противоречие между духовными силами передовых людей и их неумением взяться за осуществление светлых идеалов сейчас. Бездуховность действительности была источником трагических интонаций в драматургии Чехова. Но никогда пессимизм чеховский не перерастал в его сознании в пессимизм универсальный: великий гуманист верил в Человека и это Будущее.

Американский писатель живет в то время, когда собственническая цивилизация окончательно утрачивает какие бы то ни было перспективы на будущее, кроме одной — ухода в небытие, а буржуазная идеология полностью обнаруживает свою несостоятельность. Этот кризис сознания оторванного от здоровых сил общества современного человека Запада и нашел свое отражение в произведении Олби.

Чеховская традиция особенно ошутима в стремлении американского драматурга утвердить на сцене определенную атмосферу и в той роли, которую играет настроение в выявлении и разрешении конфликта пьесы. Повтику Чехова-драматурга заставляют вспомнить и приемы создания наддежающего духовного климата в произведении. Подобно русскому писателю Олби проявляет пристальное внимание к внутреннему миру человека и с этой целью переключает действие с событийной стороны во внутренний, психологический план. Большое место в художественной структуре "Все кончено" занимает свойственный чеховским пьесам принцип чередования диалогов и монологов, интонационное обыгрывание пауз, в результате чего произведение Олби отличается полифоничностью. Система лейтмотивов и символика, столь важные в театре Чехова, не менее важны и в архитектонике пьесы Олби. Несомненно, от Чехова идет и та огромная смысловая роль, которую играет в произведении лирический подтекст, равно как и свойственный чеховским героям мотив мечты. В построении конфликта пьесы американский писатель продолжает традицию чеховского театра, возникшего в русле "новой драмы". Ее характерная черта заключается в том, что "зло мыслится гораздо шире действий отдельных людей, складываясь не только из того, что происходит

с данными героями в данной ситуации, но и из того, что существует где-то вне пьесы, вне жизненной сферы ее героев" (Т.К. Шах-Азиева).

Однако мировоззренческая ограниченность автора "Все кончено" привела к тому, что достижения Чехова-драматурга применяются им в ином направлении, с целью показать разрушительное воздействие собственнического мира на человека. В результате чеховская грусть перерастает у Олби в отчаянный страх перед жизнью, социальное осмысление происходящего склоняется к внесоциальному, утрачивается свойственная Чехову полнота характеров, а снижение в его пьесах событийного начала оборачивается полным отказом от событийности. Лирический подтекст теряет одухотворяющие его у Чехова светлые интонации, становясь исключительно художественным средством воплощения безверия.

И тем не менее при всем различии мировоззренческих позиций авторов, несмотря на разделяющую их временную дистанцию, жанр "драмы настроения" в основных особенностях своей художественной структуры остается стабильным, что неопровержимо свидетельствует о жизнненности эстетических завоеваний Чехова-драматурга.

З.Я. Холодова

СКАЗОЧНОЕ В ЖАНРОВОЙ СТРУКТУРЕ ПРОИЗВЕДИНИИ М.М. ПРИШВИНА

Пришвин явился создателем своеобразного жанра литературной сказки, в структуре которой фольклорное начало занимает исключительно важное место. Во всех наиболее значительных произведениях, начиная с ранней книги "За волшебным колобком" и кончая последней редакцией автобиографического романа "Кашеева цепь", Пришвин широко использует традиции русской народной сказки. Такие во многом разные произведения писателя, как книга путешествия "За волшебным колобком", сказка-быль "Кладовая солнца" и повесть "Корабельная чаща", роман о строительстве Беломорско-Балтийского канала "Осударева дорога", объединяет то общее, что они структурно построены на основе традиций народной сказки. В них нередки сказочные зачины: "Так было", "Было это в Усолье", "Была-жила елочка" и др. В романе "Осударева дорога" есть главы, построенные целиком по типу сказок - "Сказание о березовом веннике", "Сказка о золотых карасях".

В пришвинских раздумьях об искусстве большое место занимает проблема сказки как поэтического видения мира. Сказка, по его представлению, прочно опирается на действительность ("Внутри сказ-

ки... таится правда"), но в то же время заставляет верить в чудо, в "небывалое". Источником сказки писатель считал мечту о "небывалом". Именно такие произведения, в которых воссоздается действительность и одновременно прокладывается путь в "небывалое", и создает писатель в 40-50-е годы, соединяя в одно целое сказку и роман, сказку и повесть. Это прежде всего те произведения, жанр которых он определил как роман-сказка ("Осударева дорога"), повесть-сказка ("Корабельная чаша") и сказка-быль ("Кладовая солнца").

Наиболее близка к народной сказке "Кладовая солнца". Это произведение Пришвин называл "народной и в то же время личной сказкой" и считал его "ключом, который открывает дверь в будущее". Материалом его послужила реальная действительность. Сюжет несложен. В повести рассказывается, как дети пошли за клюквой в лес, поспорили, разошлись по разным тропинкам и заблудились. Митраша чуть не погиб в болоте, а Настя увлеклась сбором ягоды и забыла о брате. Только находчивость Митраши и вновь вернувшееся благоразумие к Насте спасли детей, они вновь стали друзьями. Однако главный конфликт повести - борьба добра и зла, света и тени - заимствован из народной сказки, в основе произведения лежит мотив поиска истины, правды, знания. В построении "Кладовой солнца" также можно увидеть связь с народной сказкой, где традиционна троекратность ситуаций и обращений. Пришвин изображает три порыва ветра: первый заставляет стонать сросшиеся деревья, второй доносит волку жалобный вой собаки, а третий уносит крик Митраши в сторону от Насти. Три раза прокричали муравьи. Три главы (4, 5 и 6) заканчиваются воём деревьев, воём волка и воём собаки, причем волк и собака противопоставлены как злая и добрая сила. Олицетворение растений и явлений природы, очеловечивание животных - все это придает сказочный характер изображаемой реальности. Созданный писателем новый тип сказки - воплощенная реальность.

Наличие фольклорного начала в структуре романа "Кашеева цепь" определяет его жанровое своеобразие, которое заставляет видеть в произведении философский роман с фольклорно-сказовым типом художественного обобщения. В соответствии с избранным жанром Пришвин в "Кашеевой цепи" широко использует философско-символическую условность, создавая подтекст. Едва ли не самым главным источником символов становится в романе фольклор. В романе "Кашеева цепь" символы черпаются преимущественно из народных сказок. Само уже название романа "Кашеева цепь" - символ из сказки. В системе образов-символов романа образ Кашея - центральный, с первых же глав этот образ насыщается социальным содержанием, которое по мере раз-

вития действия обретает все большую четкость и определенность. Кашеева цепь, опутавшая всю землю, символизирует основы капиталистического мира, — это символ человеческих отношений в капиталистическом обществе. Глубоким содержанием насыщается в романе и другой фольклорный образ — образ Марьи Моревны, которая воплощает в себе все лучшее в жизни, это носительница мечты о царстве согласия и радости. "Кашеева цепь" — это и автобиографический роман и одновременно произведение, представляющее собой своеобразный жанр литературной сказки, где автобиографическое и сказочное начала образуют своеобразное специфическое единство.

"Всем "сказкам" Пришвина свойственна устремленность в Будущее, сказочная прелесть. Их герои — человек, претворяющий мечту в жизнь, творящий "небывалое".

А.А.Ачатова

СМЕТ И АВТОРСКАЯ ПОЗИЦИЯ В РАССКАЗАХ Л.АНДРЕЕВА 900-х годов

Л.Андреев привлекал и все больше привлекает читателя постановкой глобальных проблем бытия. Их постановке художник стремится придать философско-трагедийный характер, а потому субъективно-эмоциональный план его произведений преобладал над планом исторически-объективной злободневности. Современники (в том числе Горький, Луначарский, Воровский) требовали от писателя большей соотносительности сюжета его произведений с событиями дня, Андреев, противясь этому, словно бы специально искажал факты, события, давая им собственную интерпретацию, приводя в соответствие с проблемами бытия. В этом суть особого взаимодействия сюжета и авторской позиции его философских рассказов 900-х годов.

Нагрузка объективной событийности в сюжете его рассказов сильно понижена, конфликтным взаимоотношениям отдельных лиц, характеров уделено так мало внимания, что не они становятся сюжетобразующей основой. Сюжет как конфликт, "движущая коллизия" ("Теория литературы", кн.2, 1964, с.462) в рассказах Андреева можно определить как конфликт Человека с Миром, Роком, космическим Злом и т.п., или как движение определенной идеи, мысли, настроения, конфликт внутри героя, его одержимость какой-либо идеей, в результате ее развенчание и гибель носителя ("Жизнь Василия Фивейского", "Рассказ о Сергее Петровиче", "Мысль") или утверждение ("Стена", "Набат", "Так было", "Губернатор").

Напрасно критика упрекала Андреева в том, что в "Красном смехе" он не сумел исторически объективно показать русско-японскую войну. Он этого и не хотел. Главным для Андреева было передать ощущение ужаса, страха, безумия войны, заразить этим настроением современника, вызвать у него ответную реакцию. Отталкиваясь от конкретно-исторического факта массовых казней участников первой русской революции, Андреев создает миниатюрный цикл - "Рассказ о семи повешенных", скрепленный единым сюжетом-настроением, сюжетом-идеей: насильственная смерть - высшее надругательство над человеческим естеством, жизнь вечна и прекрасна - ее не убить даже всем палачам мира. В лучах восходящего солнца ("Солнце восходит!") страшным обвинением миру насилия были изуродованные трупы семи повешенных.

Одной из глобальных проблем века стала проблема отчуждения, разъединения людей, отторгнутости человека от класса, общества, родины, человечества. В рассказах Андреева ("Большой шлем", "Смех", "Лох", "Молчание", "Вор" и ин. др.) конкретный факт, случай, даже фелетонная ситуация ("Большой шлем") включаются как частицы бытия в макромир, переводятся в план трагедийного, в результате создается настроение общей неблагоприятности, катастрофичности бытия. Свообразной квинтэссенцией всепоглощающего одиночества человека среди названных выступает рассказ "Вор".

В свете поставленной в докладе проблемы по-новому открывается смысл рассказа "Иуда Искариот" (1907), почти не тронутый в этом плане критикой. Евангельская легенда о Христе и Иуде для Андреева всего лишь фабульный первоначал, импульс, отталкиваясь от которого, в своем, а не евангельском сюжете, можно "исследовать" "психологию предательства". В сюжете рассказа многое парадоксально перевернуто, фактически сторона Евангелия растворилась и поглотилась авторской идеей. Андрееву и в данном случае важно эмоционально убедить читателя в том, что открытый враг, предатель менее страшен, чем те, кто считает себя лучшими и предадут, сильными - и трусливо бегут в минуту опасности, любящими - и позорно отказываются от своей любви. Страшна та темная, народная стихия, склонная к переменчивости и предательству. Только пассивность учеников и темный разум народа, еще вчера кричавшего: "Осанна! Осанна!", а сегодня: "Смерть Ему! Распни Его! Распни Его!", - позволили восторжествовать Иуде. А раз так, то Андреев устами легендарного предателя выносит свой приговор человеческой пассивности, предательству, трусости, ибо они вечны, как и вечна борьба за добро и справедливость. Авторская позиция здесь публицистично обнаже-

на. В борьбе с космическим алом (его постоянном исторически-конкретном проявлении) Андреев усматривал свой гражданский долг писателя, и это находило свое отражение в особом взаимодействии авторской повести с сюжетом его произведений.

А. С. Сваровская

ПОЭТИКА ЭПИЧЕСКОГО В "МАЛОЙ" ПРОЗЕ 1910-х годов

Одной из ведущих тенденций в жанровом развитии "малой" прозы 10-х годов XX века было стремление к эпичности. Содержательная сторона этого явления включала в себя в качестве основного фактора тяготение писателей-реалистов к созданию общей концепции народного бытия.

Проблема эпического в литературе 1910-х годов имеет и собственно стилистический аспект. Продолжая мыслить масштабными категориями (страны, народа, нации), "малая" проза идет новых форм обобщения, новые способы обобщенного и вместе с тем концентрированного изображения действительности. Исследование поэтики эпического и предполагает решение вопроса о том, каким образом гигантской сложности эпические проблемы способны были воплотиться в полном своем объеме в узких рамках "малой" прозы.

Активизация всего поэтического строя - одно из важнейших стилистических свойств "малой" прозы 1910-х годов.

"Дисциплинирующей силой и организатором произведения" является композиция. Ее цель - "расположить все куски так, чтобы они вместились в полное выражение идеи" (П. Палиевский).

Большое значение приобретает выбор места действия, призванно-го раздвинуть эмпирические границы изображаемого, на ограниченном куске земли соприкоснуться с необозримыми просторами России. Эта задача возникла тогда, когда писатели встали перед необходимостью вывести на страницы своих произведений многоликую, порой еще не расчлененную на отдельные характеры, массу, слитую с окружающим ее миром. Действие сосредоточивается в местах, позволяющих собрать воедино большое количество персонажей, столкнуть в спорах различные взгляды, суждения. Наиболее "удобными" были ярмарочные площади, "движущиеся" объекты - пароходы, поезда, создающие ощущение сдвинувшейся с привычного места страны (рассказы "На ярмарке", "По тихой воде" К. Тренева, "Волчий пережат" И. Шмелева и др.).

Объемная картина действительности возникла и тогда, когда в центре внимания автора оказывалось даже не безмянное множество, а

безымянная единица, как будто случайно выхваченная из хаоса всеобщего движения, на самом же деле тысячами невидимых нитей связанная с великой и грозной историей. Классический пример такой связи малого мира отдельной личности с большим миром всеобщего бытия — рассказ И. Бунина "Старуха".

Некоторые традиционные композиционные приемы начинают выполнять подчас совершенно новые функции. Так, кольцевое обрамление, обычно свидетельствующее о чем-то завершенном, о "возвращении на круги своя", в 10-е годы служит выходу за рамки локального сюжета на простор огромной жизни (поэмы в прозе С. Сергеева-Ценского "Печаль полей", "Медвежонок").

"Архитектура" рассказов и повестей предполагает строгое место каждой отдельной детали; обобщение возникает из соположения, взаимного расположения их.

Исучение поэтики эпического в "малой" прозе 1910-х годов включает исследование еще множества проблем: о месте и роли лирического начала, его подчинении эпической задаче, о драматизации прозы, об особенностях реалистической символики и многих других.

Е. С. Зашихин

ГОРЬКОВСКАЯ НОВЕЛЛИСТИКА 20-х годов И СОВРЕМЕННАЯ СОВЕТСКИЙ РАССКАЗ

Исучением поэтики русского советского рассказа в последние годы занимается много и настойчиво.

Обычно природа рассказа выводится из сопоставления со смежными прозаическими жанрами. Однако границы между рассказом и повестью чаще определяются по внешнему, объемному признаку, а не по особенностям жанровой структуры. В полной мере не учитывается специфика сюжета, композиции, умышленной "тесноты" художественного времени малого жанра.

Очень часто одно и то же произведение по-разному объявляется в подзаголовках. Нередко автор попросту "переименовывает" жанр под дружным напором критиков. Появляются даже промежуточные модификации: "короткая повесть", "маленький роман" или, например, тяготеющий к широкому охвату жизненного материала "длинный" рассказ.

Между тем дифференциация повествовательных жанров необходима не только для классификации. Качественные отличия предмета, способа и средств художественного изображения отражают "идеи времени" (В. Г. Белинский).

С "идеями времени" связана и показательная тенденция современной советской прозы к "укрупнению" малой прозы. Симптоматичны как объединения идейно-тематически близких по материалу действительности произведений в новеллистические циклы и "повествования", так и нацеленность отдельных рассказов на глубокий и многосторонний анализ окружающего, получающий при сохранении структурной малости жанра романную полноту.

Итак как бы накапливает новые содержательные элементы формы. Подобное обогащение интересно проследить от истоков советского рассказа, рассмотрев творческую эволюцию новеллистики А.М. Горького первых послереволюционных лет.

Социально-нравственное исследование характеров людей "с крылатой душой", начатое в цикле "По Руси", писатель продолжил в литературной практике 20-х годов. Это и "Заметки из дневника. Воспоминания", и массовое авторедактирование написанного ранее (предпринятое в 1922-1923 годах при подготовке собрания сочинений в издательстве "Книга"), и "Рассказы 1922-1924 годов" с примыкающими к ним новеллами "О тараканах", "Проводник", "Мамаша кемских", "Убийцы", "Эмблема", и литературные портреты с приведениями автобиографического цикла.

О том, что творчество Горького указанного периода подчеркнуто экспериментально, в литературоведении говорилось немало. Писатель и сам указывал на поиск им новых стиливых решений - "иной формы" - к осуществлению большого эпического замысла. Однако не повторяем ли мы в чем-то решительно отрицавших повзвательстваные возможности малой прозы теоретиков литературы первых послереволюционных лет, преувеличивая порой "служебную", подчинительную функцию горьковской новеллистики 20-х годов. Ведь "обновление" жанра - бесстрастное, объективированное повествование, направленное на самораскрытие героя, связано не только с подготовительными работами к "Имени Клима Самгина".

Горьковское "рассказывание жизни" (Н.К. Гей) - воссоздание впечатлений окружающего мира через психологию другого человека - само по себе значительная эстетическая ценность. Анализ обновленной структуры разнообразных по художественному исполнению произведений 20-х годов позволяет делать вывод об углублении А.М. Горьким исследовательских возможностей малой прозы. Этому у Горького учились и учатся многие советские новеллисты. И хотя имя основоположника социалистического реализма неслучайно редко вспоминают писатели, говорящие о "классиках" жанра, современные будни рассказа обнаруживают многочисленные точки опоры на художественный

опыт А.М.Горького.

В частности, именно горьковской традицией можно было бы объяснить определенное увеличение "грузоподъемности" — если так можно сказать — малого жанра, его тяготение к изображению характеров в относительно масштабном историческом контексте. Думается, что весьма плодотворной является для современного рассказа и характерная горьковская сюжетная ситуация, когда сюжетом становится само рассказывание героя-автора о своей судьбе. В таком случае художественная фиксация типичности даже самой простой биографии выводит сюжет-судьбу на широкий временной простор.

А.С.Гришин

РУССКИЙ СОВЕТСКИЙ РАССКАЗ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 20-х годов (к проблеме характера и психологизма)

Мысль о том, что литература — прежде всего повествование о судьбе человека, не нуждается в доказательствах. Но теоретически эта сторона литературы еще не осмыслена.

Между тем классическая немецкая философия и эстетика в лице Шеллинга и Гегеля при рассмотрении многих проблем литературы огромное значение придавала "принципу судьбы". Шеллинг считал, что принцип судьбы действует в драматическом роде, а эпос "изображает действие в тождестве свободы и необходимости без противоположности бесконечного и конечного, без борьбы и именно поэтому без судьбы". (Шеллинг Ф. Философия искусства. М., 1966, с.352). Гегель утверждал что в "эпосе, а не в драме... царит судьба. Драматический характер сам определяет свою судьбу... Для эпического характера судьба бывает уготована..." (Гегель. Эстетика. Т.3. М., 1971, с.452).

Учитывая опыт самой литературы и опыт указанных теоретиков, можно утверждать, что принцип судьбы — универсален для всех родов литературы, но по-своему проявляется в каждом из них. Он определяет сюжетно-композиционное построение произведения, жанровую природу его. Принцип судьбы придает литературному характеру целостность и завершенность (Судьба героя может быть "обнаружена" художником даже в отдельном случае, событии). Если в реальном жизненном характере судьба может совпадать или не совпадать с ним, то в характере литературном судьба совпадает с ним и завершает его.

Тенденция к психологизации характеров, намеченная прозой первой половины 20-х годов, усилилась в прозе второй половины 20-х годов. Рассказ-событие, рассказ-случай постепенно трансформируется в рассказ-характер. В такой жанр рассказа полновластным хозяином

входит принцип судьбы, позволяя художнику наметить или обнаружить судьбу главного героя. "Диалектика деяния" была ведущей формой психологизма до середины 20-х гг. В прозе господствовали характеры-антагонисты, сталкивающиеся на грани жизни и смерти. Такой тип психологизма представлен в рассказах Шолохова "Родинка", "Продкомиссар", "Алешкино сердце", "Бахчевник". В них внутренний мир героев глубоко не раскрывается, а "обнаруживаются" его главные стороны в драматических или трагедийных ситуациях. Поэтому и судьбы героев этих рассказов часто кажутся "случайными".

Рассказы "Шибалково семя", "Чужая кровь" представляют собой иной уровень психологического постижения человеческого характера. Здесь впервые появляется тот внутренний психологический драматизм, который станет отличительной чертой шолоховских романтических характеров. В "Чужой крови" писатель с уверенностью зрелого мастера изобразил сложный психологический процесс, происходящий в душе Гаврилы: от ненависти к советской власти, через любовь и тоску по утраченному сыну-надежде, через отцовскую и человеческую жалость к изрубленному продотряднику, через обретение в нем сына "чужой крови" и сближение с советской властью, через утрату и этого сына герой подведен к последней грани своей судьбы - старческой бесприятности и одиночеству.

Леонов в "Необыкновенных рассказах о мужиках" стремился выяснить "отношения между миром и личностью", точнее между крестьянским миром и человеком, нарушившим традиционные отношения и представления этого мира. Поэт му причудливость судеб, характеров и психики героев находит в рассказах свое социальное объяснение, а их исследование становится у Леонова сюжетобразующим фактором.

Иное решение проблем характера и психологизма дали Пант. Романов в цикле рассказов "Без черемухи" и Вс. Иванов в сборнике "Тайное тайных". Романову нельзя отказать в психологической проницаемости. Нравственные отношения людей лежат в основе проблематики его рассказов. Но писатель эти отношения вырвал из общей системы человеческих отношений, психологизм многих его рассказов оказался узким, камерным или заданным, "глаза судьбы", царшей над героями, - завязанными.

"Тайное тайных" Вс. Иванова - книга психологических опытов и экспериментов. Сборник родился из стремления писателя "быть более внимательным к человеку". Вместе с тем в нем есть попытка реализовать некоторые идеи фрейдизма (Рассказ "Полянья").

Рассказ второй половины 20-х годов давал различные решения проблем характера и психологизма. Важными и поучительными оказались

не только достижения, но и ошибки, эксперименты.

А.П.Долгов

САТИРИКО-ИМОРИСТИЧЕСКИЙ РАССКАЗ В 20-е годы.

(К вопросу о традициях прогрессивной сатирико-имористической прозы предреволюционного десятилетия)

Процессы становления, формирования и развития в первые годы Советской власти, гражданской войны и 20-х годов, а также выработка новаторских черт сатирико-имористического рассказа происходили под воздействием определенных традиций предшествующего художественного опыта.

Двуединный процесс преемственности в сатирико-имористической литературе 20-х годов включал в себя использование лучших достижений прогрессивной предреволюционной прозы. В первую очередь это сатира и социальная критика в творчестве публицистов-ленинцев. (В.Воробьевского, М.Ольминского, А.Луначарского, Г.Плеханова и др.) и в сатирических произведениях М.Горького (например, его "Русские сказки").

Прогрессивная часть сатирико-имористической литературы предреволюционной поры была представлена также и творчеством писателей, группировавшихся вокруг журнала "Сатирикон" (впоследствии "Новый Сатирикон"). Ведущие прозаики этого журнала А.Аверченко, Тэффи (Н. Бучинская), А.Бухов, О.Л.д.Ор (И.Оршер) и многие другие создали целое направление в сатирико-имористической литературе.

Линия традиций сатириконцев в советской сатирико-имористической прозе существовала наряду с общеизвестными классической и фольклорно-сказочной линиями, однако исследование первой еще не было в полной мере предпринято советским литературоведением. Даже само творчество писателей-сатириконцев еще не было достаточно освещено в советской литературоведческой критике. Затрагивают эту проблему в той или иной степени лишь работы Л.Ершова, Л.Евстигнеевой и Е.Озмителя.

Сама по себе проза сатириконцев является как бы связующим звеном в цепи развития сатирико-имористической литературы от демократических ее тенденций 60-х годов XIX столетия (развитых разночинцами-демократами, группировавшимися вокруг "Свистка" Добролюбова и "Искры" Курочкина), через яркий взлет революционной сатиры в период первой русской революции 1905-1907 годов, ко времени назревания и свершения Великой Октябрьской социалистической революции,

давшей начало новой социалистической литературе и советскому рассказу в том числе.

Как представители демократической линии сатирико-эмористической литературы, сатириконицы достаточно полно отражали действительные общественные процессы, происходившие в период революционно-освободительного движения, охарактеризованный В.И. Лениным как пролетарский.

Рассмотренные на такой основе, традиции прогрессивной сатирико-эмористической прозы предреволюционного десятилетия в прозе первых лет Советской власти, гражданской войны и 20-х годов позволяют выявить следующие основные уровни:

1. Прямое заимствование внешних черт комического мастерства, композиционно-логических аспектов творчества, элементов проблематики и тематики, отдельных особенностей жанра, компонентов рассказовой структуры. Пародирование и через его посредство - достижение полного подобия сатирико-эмористического повествования сатириконицкого типа. Трансформация достижений дореволюционной сатиры и эмора в образно-типологическом и проблемно-тематическом аспекте сатириконицкого рассказа сообразно с новыми условиями жизни и деятельности писателей.
2. Творчески-критический подход к сатирико-эмористической прозе писателей, творчество которых непосредственно не соотносится с прогрессивным направлением литературы, но для решения новых задач может быть использовано в переосмысленном виде (например, в качестве идеологического оружия в борьбе с реакционной литературой).
3. Индивидуально-эстетическая преемственность через личные контакты писателей, перешедших в новую литературу из лагеря сатириконицев, и "внутренняя" преемственность в художественной практике писателей, с новой точки зрения оценивавших свою предреволюционную деятельность.

Исследование на этих уровнях позволяет составить более или менее целостную картину воздействия прогрессивной сатирико-эмористической прозы предреволюционного десятилетия на становление и развитие рассказа 20-х годов. В этом и убеждает анализ творчества наиболее известных в 20-е годы писателей сатириков и эмористов - И. Ильфа, Е. Петрова, М. Кольцова, М. Зощенко и др.

Творчество советских сатириков 20-х годов легло в основу формирования всей советской сатиры и эмора вплоть до настоящего времени и во многом определяет дальнейшее развитие советского сатирико-эмористического рассказа.

А.С.Агапова

НОВАТОРСКИЙ ХАРАКТЕР РАССКАЗОВ А.НЕВЕРОВА ПЕРВЫХ
ЛЕТ ОКТЯБРЯ (1917-1921 гг.)

Сразу после Великой Октябрьской социалистической революции А.Неверов во многих своих рассказах - "Красноармеец Терехин", "Половому", "Новый дом", "Случай из жизни", "Я хочу жить", "Марья-большевичка" и др. - обращается к изображению новой действительности и людей, ею рожденных.

Находясь географически далеко от Горького, Серафимовича, Фурманова, Бедного, Маяковского, ведущих представителей формировавшейся в те годы литературы социалистического реализма, А.Неверов делал одно, общее с ними дело. Это была работа по художественному осмыслению "нового в деревне", на которую примерно в то время (1919 г.) обращал внимание М.Горького В.И.Ленин.

Развиваясь в русле традиций, рассказы А.Неверова первых лет Октября преобретают целый ряд специфических черт, значительно меняющих нормативное представление о жанре.

При сравнении рассказов писателя, написанных до Октября, с его послеоктябрьскими рассказами видно различие - и в осмыслении образов, и в композиции, которая становится более четкой, более устремленной, и в языке произведений - более точном, психологически мотивированном, богатом оттенками.

Старая традиционная форма русского рассказа с его неторопливым, объективным, эпическим повествованием, с вниманием к бытовым деталям и потребностям психологического плана не соответствовала новым задачам, она начала меняться.

Это отчетливо проявилось уже в таких рассказах А.Неверова советских лет, как "Красноармеец Терехин" (1919), "Я хочу жить" (1919) "Марья-большевичка" (1921), в которых не только иной жизненный материал, но и новый подход к нему. Так, первый из названных рассказов характеризуется внутренней контрастностью элементов: один характер воссоздается по контрасту с другим. Наряду с подобной тенденцией здесь видно и другое - стремление изобразить процесс становления характера героя. Писатель пытается вскрыть природу колебаний крестьянина-труженика, показать, как и почему он приходит к признанию неизбежности классовой борьбы. Рассказ "Я хочу жить" - это взволнованно-драматический монолог человека-борца, с оружием в руках отстаивающего завоевания революции. Здесь мы видим и изображение жизненного пути героя через обращение к прошлому, и обрамляющий

рассказ пейзаж ранней весны, и наличие в нем публицистичности и лиризма, революционной страстности.

Простота, четкое выявление классовых черт характера героев, яркость художественных деталей, интонационное богатство живой разговорной речи характеризует рассказ "Марья-большевичка". Характер героини раскрывается в нем через восприятие воображаемого рассказчика. Большую роль играет в финальном отрывке скрытый подтекст. В этом рассказе проявилось тяготение А.Неверова к сказу, сказовой форме речевой организации. Она помогала писателю быстрее "схватить" и передать события современности, дух времени, запечатлеть наиболее существенные черты нового героя. Оптимистичность звучания, четкость писательских позиций - все это новые черты, свойственные рассказам писателя первых советских лет.

На примерах, далеко не исчерпывающих художественного своеобразия Неверова - рассказчика, мы пытались наметить главную линию развития этого жанра в первые годы Октября. Она заключалась в многообразии поисков - и во внимании к материалу современности иногда в фактической достоверности изображаемого, в развитии лирического начала, а также в углублении психологического анализа.

О.Н.Шербань

РАССКАЗЫ СЕРГЕЯ МАРКОВА

(к проблеме жанра рассказа 20-30-х годов)

Конец 20-х - начало 30-х годов характеризовались стремительными социальными переменами, качественными сдвигами во всей общественно-экономической обстановке страны. Рассказ, наряду с очерком, явился именно тем жанром, который был способен отразить всю сумму социально-идеологических вопросов, выдвигаемых временем.

Надо отметить, что при наличии серьезных исследований, посвященных жанру рассказа, в изучении новеллистики 20-30-х годов остается немало белых пятен. Объясняется это тем, что исследователи в основном обращаются к творчеству писателей широко известных (М.Шолохов, Вс.Иванов, А.Платонов и др.), оставляя без внимания целый ряд писателей, внесших значительный вклад в развитие советской литературы, но по тем или иным причинам незадолго обойденных критикой.

На наш взгляд, заслуживает пристального внимания рассказы Сергея Маркова, прозаика, поэта, ученого. В его творчестве нашли свое оригинальное отражение искания новеллистов 20-30-х годов.

Освоение нового материала сопровождалось поисками в области жанровых форм повествования. Эти поиски велись как самими писателями, так и критиками. В периодической печати тех лет много говорилось о новелле (В. Гоффеншефер, И. Виноградов, И. Эвентов и др.), которая нередко отождествлялась с рассказом вообще (М. Юнович). В то же время делались попытки выделить новеллу как самостоятельный жанр.

Учитывая то, что рассказ обладает широкими жанровыми возможностями, а это, в свою очередь, определяет богатство видов внутри жанра, правильнее было бы считать новеллу разновидностью рассказа с присущими ей видовыми признаками (остросюжетность, неожиданность концовки, однопроблемность и др.).

В первые годы Советской власти преобладали остросюжетные рассказы. Тяготение к новеллистическому оформлению материала наблюдалось и в 30-е годы.

Наиболее полный сборник рассказов С. Маркова "Голубая ящерица" включает в себя неоднородные произведения. Для некоторых из них ("Голубая ящерица", "Цветущий бред") характерны новеллистические черты для других ("Крутой берег", "Сторож источников") - очерковость.

Необходимо сделать оговорку, что всякое деление художественных произведений на группы - условно. Взяв за принцип деления способ построения сюжета, мы позволили себе выделить рассказы, в основе которых лежит необыкновенное драматическое событие, завершающееся самым неожиданным образом. Анализ сюжета таких рассказов, как "Подсолнухи в Париже" и "Голубая ящерица", дает нам возможность подтвердить правильность подобной классификации рассказов С. Маркова.

В освоении новых тем рассказ шел вслед за очерком. Жанровые границы становились при этом очень подвижными. Появляется пограничный жанр рассказ-очерк. Возможность создания такого "гибрида" обусловлена близостью очерка и рассказа.

Очерк не просто подвел рассказ к освоению новых тем, но и проник в его структуру.

По-разному вторгался очерк в рассказ. В рассказе С. Маркова "Крутой берег" очерк превалирует над рассказом. Повествование ведется от лица автора, явно прослеживается авторская оценка изображаемого. Действующие лица отсутствуют, есть только собеседник автора - Джандак.

В рассказе "Сторож источников" влияние очерка менее заметно. Проявляется оно во введении автором в повествование сообщения о

реке Нуре. Но рассказывает о реке уже не сам автор, а его собеседник, неистощимый знаток степей в Акмолинске. Тяготение к смелому жанру — очерку не нарушает здесь жанровой определенности рассказа, а служит обогащению его художественных возможностей, будучи продиктовано содержанием произведения и жизненным материалом, положенным в основу рассказа.

Л.А.Пудалова

РАССКАЗ ВС.ИВАНОВА "АГАСФЕР"
/к проблеме жанра/

"Агасфер" Вс.Иванова — рассказ научно-фантастический. Доминантой здесь выступает фантастика. Об абсолютизации роли науки не может быть и речи, однако ей отведено достойное место.

При самом первом знакомстве с рассказом уже можно определенно сказать, что автор активно использует фольклористику в тесном контакте с историей и литературоведением. Добытые наукой факты органично вплетаются в художественную ткань: эволюция легенды — предмет исследования фольклористов, исторические и литературоведческие концепции не являются фоном рассказа, а составляют его плоть, определяя позиции автора.

Рассказ в целом является примером творческого подчинения научных фактов идейно-художественным задачам. Это дает право дополнение "научно..." в определении жанра этого рассказа считать обоснованным.

Но главным в жанровой природе произведения является фантастика. Недаром и сам писатель включил его в цикл произведений фантастических.

Какая же это фантастика? Ведь исследователи фантастических жанров различают фантастику приключенческую, иронически-пародийную, философскую, психологическую, утопическую, социальную и т.д. Здесь же фантастика в чистом виде, так сказать, первозданная. Такая, которая возникла, по справедливому мнению Д.Кагарлицкого, из столкновения двух мифологических систем — древней языческой и новой христианской. Эта фантастика сохранилась в фольклоре, преимущественно в воле божьей сказке. Такую фантастику с полным основанием можно назвать фольклорно-мифологической. Она как раз и характерна для рассказа Вс.Иванова.

В западноевропейскую фольклорно-литературную систему Агасфер-

Зйтцен вводится Кошей - уникальный образ русского фольклора, равного которому нет ни в античности, ни вообще в мировой литературе. Кошей корыстен, коварен и жесток. Он враждебен герою рассказа, который, подобно героям русских народных сказок, выведывает тайну его смерти.

Фантастический узел более затягивается оттого, что Зйтцен-Агасфер-Кошей является еще и Чертом или Чернобогом из русского фольклора, не известным жизни, ее нравственным устоям. Черт - древнейший плод народной фантастики, призванный отразить темную, разрушительную силу. Своеобразие ивановского Черта состоит в том, что он является и зловещим Кошеем, и великим грешником Агасфером, и авантюристом нищенского толка Зйтценом, истоки зла которого едины со злом, породившим Гитлера. Ведь нельзя забыть, что действие рассказа разворачивается в 1944 году в Москве во время борьбы с фашизмом. Смерть зла - на востоке, под Москвой подчеркивает социальную значимость рассказа.

Фантастическая конструкция усложняется тем, что Зйтцен-Агасфер-Кошей-Черт обретает черты главного героя Ильи Ильича. Так в рассказ входит тема двойничества, тесно связанная с оборотничеством. Оборотень - одна из распространенных фольклорных фигур - включается в этическую проблематику рассказа. Оборотничество как нравственное отступничество решается Вс. Ивановым в ключе воспроизведения индивидуальности, трагически теряющей свое внутреннее единство, свою духовную ценность. Оборотень исчезает, когда зло, чуть было не внедрившееся в сознание человека, побеждено.

Отдельная человеческая особь (даже такая, как Агасфер) - смертна. Бессмертно лишь человечество, бессмертно мужественное противостояние злу, - вот вывод писателя, создавшего научно-фантастический рассказ напряженнейшей нравственной проблематики.

Жанр, по определению М.М.Бахтина, это память искусства: в самой конституции рассказа "Агасфер" плодотворно сохранен опыт фольклорно-мифологической фантастики, преломленной в опыте мировой литературы. Вс. Иванов, продолжая традиции предшествующего искусства, вписывается в литературу XX века и в современный литературный процесс. Фольклорно-мифологическая фантастика Вс. Иванова и его единомышленников находится в русле социалистического реализма как открытой эстетической системы. Показательно здесь замечание самого Вс. Иванова: "Я должен доказать самому себе сущность внешних предметов, независимо от моих, возможно, даже самых фантастических представлений. Имя моего мировоззрения - реализм".

Г.А.Шеванова

**"ЧЕРНЫЕ СУХАРИ" Е. ДРАБКИНОЙ КАК ЖАНР "НЕВЫДУМАННЫХ"
АВТОБИОГРАФИЧЕСКИХ РАССКАЗОВ**

Автобиографический жанр – жанр больших возможностей. И не только потому, что он передает атмосферу эпохи, колорит времени со всеми его бытовыми деталями, но и показывает становление личности в эпохе. Отсюда такой большой интерес ученых к автобиографическому жанру. Объектом изучения советских исследователей стали так называемые "классические автобиографии" русских писателей и произведения советской литературы. В работах названных исследователей мы найдем много интересных наблюдений над развитием автобиографической прозы, осмысление целого ряда проблем – таких, как тесная связь автобиографических произведений с эпохой, со временем; соотношение между вымыслом в этих произведениях и действительностью, с документом; соотношение повествователя и героя произведения и др.

Книга Е. Драбкиной "Черные сухари", которая, на наш взгляд, представляет собой разновидность автобиографической прозы, – "невыдуманные" автобиографические рассказы. Необыкновенное, неповторимое, полное исторической значимости время, которое нашло отражение в книге, более всего нуждается в фактической точности описания. Художественный вымысел теряет здесь свои широкие возможности и права. Е. Драбкина "старается быть точной", "соблюдать букву событий".

Необыкновенные события заставили автора обратиться к жанру "невыдуманных рассказов", которые воспроизводят революционную историю советского народа, правдиво изображают его государственных деятелей, его легендарных героев и героев безымянных, отдавших все свои силы и самую жизнь, ради торжества великих социалистических идеалов.

"Невыдуманные рассказы" Драбкиной не представляют собой связанного повествования, характерного для автобиографических повестей и романов, в которых мы найдем слитое воедино, цельное изложение собственной биографии автора и полноту обстоятельств современной ему эпохи. И вместе с тем "невыдуманные рассказы", составившие книгу, – это не просто зарисовки и эпизоды, не связанные друг с другом. Это рассказы, слитые воедино главным героем – Революцией.

Рассказывая "о времени", автор рассказывает и "о себе". Она рассказывает о своих родителях – профессиональных революционерах, выполнявших ответственные и трудные поручения партии, о своем раннем детстве, знакомстве с суровым бытом подполья, о своих первых

шагах в одном ряду с большевиками, о своем участии в событиях Октябрьской революции, о знакомстве с людьми необыкновенными.

Самое значительное в книге Е. Драбкиной — это не обращение к тому, что хорошо известно из других свидетельств, а рассказ о том, что автор сам видел, что опирается на его опыт и о чем он говорит с неподдельным вдохновением. Автор передает свое собственное ощущение и видение свершающегося, непосредственность живого восприятия истории, восприятия, специфически окрашенного, ведь очевидцем и участником был человек очень молодой, проходивший в революции свои жизненные университеты.

Жанр "невыдуманных" автобиографических рассказов позволил Е. Драбкиной рассказать о том, как формировались сознание, характерного человека в среде профессиональных революционеров, партийцев-ленинцев. Все, что накопила автобиографическая проза в русской и советской литературе, дает возможность судить о том, как формировалось сознание ребенка в той или иной социальной среде: дворянской, буржуазной интеллигенции, мещанской, крестьянской революционной интеллигенции. Е. Драбкина изображает совершенно иную обстановку, в которой воспитывалась молодая героиня и закалялся характер коммуниста.

Т. В. Коновалова

СВОЕОБРАЗИЕ ФИНАЛА В РАССКАЗАХ СЕРГЕЯ НИКИТИНА

Одна из существенных проблем жанра — проблема завершения. В финале наиболее полно воплощается авторская позиция, в определенной степени решаются проблемы произведения. Жанры, как пишет В. Шкловский, "осмысливают метод разрешения" конфликтов, а способ завершения, по мнению таких исследователей, как В. Синенко, Э. Шубин, А. Огнев и другие, является одним из важных критериев разделения жанров, выделения типологических разновидностей. Финал является основным компонентом структуры рассказа, т.к. именно в финале проясняется, насколько серьезна выбранная тема, насколько удалось автору свести воедино идейно-эстетические, эмоциональные и стилистические линии, насколько остался писатель верен действительности.

Современный советский рассказ 50-70-х годов отличается большим жанровым разнообразием, взаимовлиянием и взаимопроникновением жанровых разновидностей. Обилие градаций в самом жанре свидетельствует о тех изменениях, которые он терпит в зависимости от характера материала и принципов его освоения. Обостренное восприятие

проблем социального звучания, вопросов, связанных с пониманием смысла жизни и счастья, углубляет философское начало.

Писатель лирического плана Сергей Никитин поднимает вопросы о предназначении человека на земле, о том, какой след оставит после себя обыкновенный представитель человеческого рода. Свообразие избранного конфликта определяет характер концовок, которые выполняют функцию итога в таких рассказах С.Никитина, как "В бессонную ночь", "Снежные поля", "Весна, старый писатель, маленький мальчик и рыжая собака", "Старик", "Крах" и др.

В лирических рассказах тип повествования, зависимое от него течение художественного времени определяет характер финальных решений. Для С.Никитина форма лирического рассказа - средство углубленного постижения мира в сложных его проявлениях. Лирически окрашенное повествование, "незаинкнутые" концовки позволяют автору выразить свое отношение к окружающему миру, решить тот или иной вопрос неоднозначно. Структура финала зависит от возможности жанра художественно осваивать и ограничивать жизненный материал. В лирических рассказах, где нет "строгой очерченности сюжетом", традиционны "открытые" финалы. В рассказах Сергея Никитина функция итоговости придает своеобразие избранному конфликту. Активная оценочная роль в рассказах "В бессонную ночь", "Снежные поля", "Весна, старый писатель, маленький мальчик и рыжая собака" принадлежит повествователю, который скрепляет разнообразные факты и судьбы. Функция итоговости финала подчеркивает поэтическую мысль писателя, что его герои являются одним из звеньев необрывающейся цепи жизни.

В рассказах с четко очерченным конфликтом, событийным действием концовка с функцией итога несет иную нравственную оценку. Остановка "всякого действия" лишает перспективы развития характера в будущем, что уже само собой подводит итог жизни героев. Течение художественного времени зависит от объективированного типа повествования в таких рассказах и обуславливает структуру финала. Сюжетная развязка может входить или не входить в структуру финала, но так или иначе определяет его особенности. Вхождение сюжетной развязки в финал является определенной характеристикой персонажа. При обязательном вхождении сюжетной развязки в структуру финала (рассказы "Крах", "Старик") концовки с функцией итога тематически завершают и разрешают конфликт: бесполезность прожитой жизни. Авторское отношение к происходящему, к поступкам персонажей выражается через отбор деталей, расстановкой эпизодов, отношением героев. Сама форма повествования от третьего лица дала возможность оттенить "углы зрения" героя и автора.

Однопроблемность жанра рассказа повышает удельный вес разрешенности конфликта в финале, сведение всех составных элементов структуры в единое целое.

Таким образом, в рассказах Сергея Никитина финал с функцией итога несет разные нравственные оценки в зависимости от "открытости" и "закрытости" художественного времени. "Открытые" финалы не ставят точку, не предлагают и не дают категорического разрешения поднятого вопроса. Они дают возможность опутить непосредственное течение времени, передать движение вечного и мгновенного, позволяют увидеть характер в его перспективе. Своеобразие жанра, композиционные особенности проявляются в структуре финала. Поэтому завоевания и просчеты современной новеллистики в художественном осмыслении жизни видны в характере и способе разрешения сюжетного конфликта.

Возможны различные аспекты изучения финала рассказа. Правомерен и подход к финалу с точки зрения характера разрешения сюжетного конфликта, законченности мысли.

Л. М. Слобожанинова

ВНУТРИЖАНРОВЫЕ РАЗНОВИДНОСТИ СКАЗОВ П. П. БАХОВА (довоенные сказки)

В творчестве П. Бахова сказ представлен конкретными жанровыми разновидностями, сохраняющими некие общие признаки "изначальной модели". Трудность заключается в том, чтобы в многообразии форм уловить общие признаки жанра. Важно найти прежде всего объективную основу классификации, исключив тематический принцип, несмотря на то, что к тематическим подразделениям в отдельных случаях прибегал сам автор (например, в третьем издании "Малахитовой шкатулки", Свердловск, 1944). Целесообразно подразделить сказы по структурно-композиционному принципу, имея в виду устоявшиеся определения жанра: "композиционно-стилистическое целое" (Г. Н. Поспелов); "единство композиционной структуры, обусловленной своеобразием отражаемых явлений действительности и характером отношений к ним художника" (Л. И. Тимофеев).

В осмыслении жанра, в котором Бахов столь счастливо нашел себя, необходимо учитывать также представление писателя о богатстве духовной жизни народа. "Малахитовая шкатулка" передает гармоничность и многогранность народного сознания эпохи социализма. Возникает таким образом дополнительный критерий, согласно которому типы сказов соответствуют различным взглядам и представлениям народа. Группа первая - сказы с обстоятельными зачинами, содержащими све-

дения исторического и социально-экономического порядка, - "Две ящерки", "Демидовские кафтаны", "Кошачьи уши", "Тяжелая витушка", "Травяная западенка". К ним в наибольшей степени применимо бажовское определение - "сказы-были". В этой группе находим характеристики реальных лиц (Турчаниновых, Демидовых, Соломирских) и оценку подлинных исторических событий (пугачевское движение, крестьянская реформа).

Группа вторая - сказы, построенные по типу новеллы социально-бытового содержания с неожиданной развязкой, - "Приказчиковы подошвы", "Тарткино зеркальце", "Сочневы камешки", "Дабреев ходок", "Про Великого Полоза", "Змеинный след". Структурный признак сказов-новелл - стремительное начало, обозначающее примечательный факт либо случай ("Был в Полевой приказчик Северьян Кондратьич"; "Был еще на руднике такой случай" и т.п.).

Группу третью составляют сказы о мастерах-каменщиках, обнаруживающие новый, эстетический, "срез" народного сознания, - "Каменный цветок", "Горный мастер", "Хрупкая веточка". На материале феодально-крепостнической действительности Бажов акцентирует тему труда - творчества, мотив "борьбы человека с природой в процессе воплощения творческого замысла" (Л.Скорино).

Группа четвертая - светлые сказы "детского тона" ("Серебряное копытце", "Синюшкин колодец", "Огневушка-Поскакушка", "Голубая змея"), действие которых переносится в социально-однородную среду труженников. Эти занимательные истории полнее всего воспроизводит нравственно-этический кодекс народа. Момент обобщения подчеркивается благодаря повторяющемуся союзу детства и юности с мудрой старостью (Феденька и дедко Ефим, Даренка и дед Кокованя, Илья и бабка Лукерья).

Предложенная классификация не претендует на исчерпывающий характер и вполне допускает некие не отмеченные градации. Возможно выделить сказы, отражающие легендарно-мифологические воззрения народа, - "Дорогое имячко", "Ермаковы лебеди", "Золотой Волос". Есть сказы, в которых словно бы синтезированы признаки отдельных групп, как "Малахитовая шкатулка", давшая название всей книге.

Вне перечисленных групп стоят произведения, которые обычно печатаются в составе "Малахитовой шкатулки", но не являются собственно сказами. "Про водолазов", "На том же месте", "Медная доля", "Надпись на камне" принадлежат к типу "рассказ в рассказе" и, по всей вероятности, не случайно они не были включены в первые издания "Малахитовой шкатулки" (1939, 1942, 1944 гг.). Не будучи сказами, произведения эти позволяют утверждать, что П.Бажов искал тот

литературный жанр, который в наибольшей степени отвечал его творческим замыслам.

Б.А. Байтанаев

У ИСТОКОВ КАЗАХСКОГО РАССКАЗА

В развитии любой национальной литературы, в зарождении и становлении ее жанров большую роль играет устное народное поэтическое творчество, являющееся ее национальной основой. Писатель создает свои произведения прежде всего для своего народа (тем более в период ее становления), поэтому обращается к таким изобразительно-художественным средствам, которые близки и понятны его народу и которые были сформированы в устной поэзии. Основой для возникновения жанра рассказа в казахской литературе послужили бытующие в народной прозе устные рассказы. Именно в них сформировались те необходимые элементы, которые способствовали зарождению и росту казахской прозы, плодотворно начавшей свой путь с новеллистических жанров.

Устный рассказ как жанр казахского фольклора имеет характерные для него черты: устность возникновения и бытования, доступность восприятия, динамическое развитие сюжета, событийность, наличие положительного героя, некоторая назидательность выводов, установка на предполагаемую достоверность, непридуманность изображаемого события или явления; особая смысловая нагрузка диалогов и монологов персонажей и наличие в них ритмики: определенность композиции, тематическое разнообразие.

Указанные черты устного рассказа отличают его от других жанров народной прозы. Они явились сложившейся формой, во многом готовой для воспроизведения в письменной литературе, и послужили основой для первых казахских новеллистов.

Творчество первых новеллистов было далеко не равнозначным. Если в произведениях первого казахского новеллиста И. Алтынсарина больше назидательности, обобщения и нет необходимого изображения современной ему действительности, то уже в произведениях новеллистов начала нового столетия С. Торайгыров, А. Галимова и других раскрывается психология человека, его внутренний мир. Авторы изображают типических героев противоречивого классового общества. Это говорит не только о возросшем художественном мастерстве казахских писателей, но и о возросших социальных требованиях.

С развитием литературы и ростом ее художественных возможностей меняется и характер взаимосвязи с фольклором. Непосредственно пе-

реложение сменяется самостоятельной целенаправленной разработкой фольклорных образов и сюжетов.

Хотя первые опыты по созданию малой эпической формы относятся к XIX веку, сформировался полностью жанр в казахской литературе в послереволюционную эпоху.

В первоначальный период внимание писателей в основном было обращено на события и явления дореволюционной жизни. Происходило переосмысление накопленных литературных традиций, традиционные формы уже ограничивали возможности художников слова. В это время заметен интерес казахских прозаиков к идейно-художественному опыту русских писателей. Основоположники казахской советской литературы творчески осваивали достижения более развитых литератур. Идеино-художественные богатства и передовые жизнеспособные традиции устного рассказа использовались на новом жизненном материале, на новой идейно-эстетической почве.

Таким образом, особенности возникновения и формирования жанра рассказа в казахской литературе, его рост и интенсивное развитие объясняют, почему здесь этот жанр оказался подготовленным к ускоренному движению казахской прозы.

Таким образом, природа казахского рассказа во многом определяется наличием тех элементов фольклора, которые сыграли значительную роль в формировании литературных форм, обусловив их постепенное перерастание в национальную традицию.

В.А.Михиркевич

ЖАНРОВАЯ ПРИРОДА ЛИТЕРАТУРНОГО СКАЗА

Литературный сказ завоевал к настоящему времени прочное место в системе литературных жанров. Сформировалась целая школа литературного сказа, основателем которого стал П.П.Бажов. Среди его последователей такие писатели, как М.Х.Кочнев, Б.В.Шергин, И.Панькин, И.М.Ермаков, С.К.Власова, С.И.Черепанов и др. Исследователи предлагают даже особые термины для обозначения жанровой специфики творчества этих писателей: "сказисты" (Н.И.Рыбаков), "сказатели" (Н.Федь).

Однако вопрос о природе жанра литературного сказа остается до сих пор недостаточно выясненным. Литературный сказ нередко отождествляется с его фольклорной аналогией, хотя существование сказа в фольклоре следует поставить под сомнение. В результате такого отождествления писательские сказы ставятся в один ряд с аксиоматически подразумеваемыми фольклорными сказами. При этом идейно-художественно

жественные особенности последних разбираются почти исключительно... на материале авторских произведений. С другой стороны, это приводит по меньшей мере к дезориентации читателя, а порой и "следователя". Известно, что в представлении первых критиков "Малахитовой шкатулки" сказы П. П. Бахова были записями фольклора. Поэтому в издательской практике долгое время существовал обычай публиковать авторские сказы как совершенно равнозначные записям фольклорных прозаических произведений.

Нет до сих пор четкости в понимании того, можно ли определять жанровой пометой "сказ" стихотворные произведения, или это прерогатива прозы. Не расчлениаются понятия сказа как жанра и сказа как стиля, поэтому сказ становится понятием неоправданно широким, включающим в себя разнородные литературные явления, вплоть до манеры "сказывания" в архивных документах (например, передача показаний допрашиваемого в старых следственных делах).

Строя типологию жанра литературного сказа, необходимо учитывать его истоки, которые просматриваются глубоко в истории русской литературы: у Гоголя, Н. Успенского, Лескова, Мамина-Сибиряка и др. Правда в данных случаях мы можем говорить об особой сказовой форме повествования, и, может быть, об особом образе повествователя, но пока еще не о новом жанровом образовании.

С появлением сказов Бахова поначалу казалось, что писатель, пусть неповторимо и своеобразно, но все-таки только продолжает традиции литературной сказки. Однако сейчас уже стало ясно, что сказ — это совершенно особый жанр. Специфика его определяется во многом тем, что если литературная сказка пользуется опытом сказки народной, то сказ опирается на жанры устной немифической прозы (предание, легенда, устный рассказ).

Основные жанровые признаки литературного сказа представляются нам следующими: 1) установка на достоверность рассказываемого; 2) соединение в одном повествовании нескольких мотивов: традиционно фольклорных, не исключаящих и фантастические, или испытывающих тяготение к фольклоризации, и локальных реально-исторических и социально-бытовых; 3) довольно развитый сюжет, позволяющий поэтически реализовать серьезные нравственно-философские и социальные идеи, одинаково близкие автору и его рассказчику; 4) особый стиль, сочетающий устную разговорную интонацию с формами речи, закрепившимися в устно-поэтической традиции, а также диалектизмами и профессионализмами, характеризующими социальное положение и род занятий рассказчика, которым бывает человек из народа.

Многое в поэтике литературного сказа определяется его связью

с указанными фольклорными жанрами. Так, фантастика не является строго обязательным компонентом сказа, так же как не во всяком предании есть фантастический элемент.

Художник, безусловно, свободен в формах и приемах использования фольклорного материала. Но в случае с литературным сказом существует предел, дальше которого в обработке фольклорных образов писатель идти не может. Жанрам несказочной фольклорной прозы не свойственна ни аллегория, ни символика. Литературный сказ тоже противится откровенной символике. Даже в некоторых сказах такого мастера, как Бахов ("Ключ земли", "Богатирёва руковица", "Орлиное перо"), символика ощущается как нечто чуждое, ломающее жанровую целостность.

Сказы Бахова, в которых господствует аллегория как основной прием ("Круговой фонарь", "Васина гора", "Далевое глядельце" и др.) не принадлежат к лучшим и воспринимаются как притчи с отчетливо выраженной дидактической установкой.

Таким образом, народное творчество, обогащая писателей-авторов сказов и шире - литературу, вместе с тем ставит границы, в которых объективно может проявляться свобода творческой воли писателя в жанре литературного сказа.

В.П.Скобелев

ОБ АРХАИЧЕСКОМ ЭЛЕМЕНТЕ В ЖАНРОВЫМ РАЗВИТИИ ПОВЕСТИ
(Л.Толстой "Казак" - Ал.Толстой "Детство Никиты")

М.Бахтин, определяя жанр как "память искусства", указывала на то, что "в жанре всегда сохраняются неумирающие элементы архаики". Эти элементы, будучи залогом устойчивости жанра, предстает в двух вариантах, - как две стороны явления: одна, если так можно выразиться, общеобязательная, другая - факультативная. Общеобязательное начало связано с теми особенностями временного и пространственного построения, которые присущи той или иной жанровой структуре в целом и характеризуют ее как вид. Что же касается факультативной стороны, то она характеризует в первую очередь не жанр, а жанровую разно-видность.

Нас интересует факультативный архаический элемент, определивший своеобразие тех повестей, в основе сюжетно-композиционной организации которых лежит неотделимый от органической природы мир массовой народной жизни и соотношение этого мира с индивидуальным "я". Такова первооснова и сюжетно-композиционной структуры, и - соот-

ветственно — жанрового содержания в целом. Эта первооснова как раз и позволяет искать и устанавливать внутреннее родство между такими внешне удаленными друг от друга произведениями, как "Казачи" и "Детство Никиты".

Присущая этим повестям "незавершенность" эпического целого, их устремленность в будущее связана у обоих авторов с их верой в неисчерпаемые возможности главным образом массовой жизни, с их доверием к её стихийной целесообразности. Именно массовая народная жизнь выступает в качестве полномочного представителя бытия в целом. Отсюда — установка на известную нормативность в изображении именно массовой народной жизни. В свою очередь, эта установка приводит к тому, что художественное время в обеих повестях до известной степени утрачивает черты социально-исторической локальности. В обеих повестях приметы исторического времени отодвинуты на периферию внимания. Авторам важно обратить внимание на обоснованность бытия круговоротом природы и — соответственно — циклическим изображением массовой народной жизни.

"Казачи" и "Детство Никиты" обнаруживают родство с древним эпосом, с тем, впрочем, существенным отличием, что древняя традиция напоминает о себе не в речевом стиле, а в тех глубинах текста, где закладываются основы сюжетно-композиционной организации. Актуализация архаических элементов, которые мы договорились называть факультативными, проявляется в том, что в массовой народной жизни, несущей в себе элементы "эпического состояния мира", соотносится "приватный" персонаж, который и проверяется с точки зрения того, насколько близок он массовой жизни, насколько он "свой" по отношению к ней.

Рассматриваемые здесь повести, как уже сказано, устремлены в будущее, лишены "завершенности". Тем самым они намекают на жизнеутверждающие возможности дальнейшего бытия, уже, впрочем, обнаружившиеся в пределах центрального, организующего персонажей и обстоятельств, события. Возникающая в этом отношении общность позволяет говорить о том, что оба произведения принадлежат к одной жанровой разновидности русской повести второй половины XIX — начала XX веков.

Обнаруживаются здесь и существенные различия. Обусловлены они тем, что "Казачи" и "Детство Никиты" воплощают в себе различные ступени жанровой эволюции. Л. Толстому важно остановить действие в дисгармонической для Оленина ситуации. Ал. Толстой стремится не допустить своего маленького героя до такой ситуации: автору "Детства Никиты" важно высветить реальное единство формирующейся

индивидуальности с миром массовой народной жизни.

"Детство Пикиты" занимает промежуточное положение между "Казачками", с одной стороны, и русской советской повестью первой половины 20-х годов ("поэма в прозе"). Исторический опыт революции и гражданской войны позволил продолжить линии, намеченные предшественниками, позволил искать дорогу — на новом витке, на новом уровне — к тому, чтобы совместить в рамках художественной целостности гармонию и дисгармонию индивидуальной жизни в соотношении с законами массового бытия.

В.Х. Фирстов

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ РОМАНА А.М. ГОРЬКОГО "МАТЬ"

До настоящего времени среди ученых нет единого мнения о том, кто является главным героем, какова тема и архитекtonика романа "Мать".

Роман посвящен матери, и она является главным героем. В центре внимания автора ее судьба, ее переживания, ее физическое и духовное изменение, ее политическое и нравственное прозрение в связи с революционной деятельностью ее сына. Только она одна нарисована в психологическом плане. Отсюда и тема романа: изображение судьбы женщины-матери, неграмотной и забитой, оказавшейся в водовороте революционных событий, преодолевавшей в себе рабское, постепенно духовно растущей и вставшей в ряды активных революционных деятелей. Ее трудный путь в революцию отражал историческое явление начала 900-х годов — приобщение к революционному движению старшего поколения этих лет.

Выбор главного героя и темы определил композицию романа. Роман построен так, что даже первые главы являются предисторией эволюции характера Ниловны. В дальнейшем автор восстанавливает мрачную биографию ее, применяя композиционный прием воспоминания, которые служат средством показа духовного роста, оценочного отношения к прошлому.

Выступая биографом Ниловны, автор, кроме первой главы, описывает именно ее, восприятие ее окружающего. И на протяжении всего романа не описал ни одного эпизода без присутствия матери. Читатель узнает о ее внутреннем мире, следит за ее судьбой, попутно знакомясь с судьбами других героев. В результате у него создается представление не только о жизни Ниловны, но о тех факторах, которые оказывали влияние на ее чувства, на ее мировоззрение, т.е. с революционной деятельности Павла Власова и его друзей. От-

здесь мы видим своеобразие построения романа: в нем две композиционные линии. При помощи первой, связанной с изображением жизни Ниловны, раскрывается тема преобразования человека в процессе революционной борьбы, при помощи второй тема революционного движения. Вторая тема раскрыта посредством первой темы (композиция в композиции).

Живя миром Ниловны, Горький показывает, что Ниловна мыслит и говорит так, как может воспринимать человек ее социального положения, общего развития. Он нигде не комментирует ее мысли и речи.

Все эпизоды, все слова, даже случайно услышанная фраза, включены для того, чтобы показать, как влияли они на какую-либо сторону души Ниловны, как заставляли от чего-то отказаться, что-то воспринять, в чем-то убедиться или изменить отношение к "социалистам", или поверить в дело сына, или усомниться в авторитете церкви и т.д. (например, сцена избения Рыбина, была для нее испытанием на верность делу сына, примером мужества, духовной силы. И на вокзале она вспоминает Рыбина, и это помогает ей преодолеть животный страх).

Горький рисует Ниловну в нескольких планах: в плане избавления от физического страха, в плане освобождения от религиозных предрассудков, в плане осознания классовых чувств и приобщения к революционному движению и в плане духовного роста. Ниловна проходит путь от страха перед мужем, перед новым и необычным, перед возможным физическим страданием - к преодолению страха вообще, в том числе и страха за сына; от недоверия к людям - к любви к ним; от любви к сыну - к любви к его делу; от непонимания смысла революционной борьбы - к пониманию ее необходимости; от неверия в победу революции - к страстной вере в нее; от веры в бога - к сомнению в нем, оставляя для себя страдающего и борющегося Христа; от унижения себя - к признанию надобности своей жизни людям; от незнания жизни - к знанию ее; от молчаливости - к потребности нести слово правды людям; от физической приниженности - к гордой поступи; от мелких поручений сына - к активному участию в революционной борьбе.

А.В.Ставицкий

РЕАЛИСТИЧЕСКОЕ И "НОРМАТИВНОЕ" НАЧАЛА В ФИЛОСОФСКОЙ
ПОВЕСТИ И.А.БУНИНА

Бунин-реалист. Не лирическая стихия, являющаяся результатом напряженных философских исканий, мощного философского пафоса, выступает своеобразной формой проявления нереалистического творческого принципа, условно говоря, "нормативизма".

Наличие реалистического и "нормативного" начала в "философ-

ских" произведениях И.А.Бунина позволяет выдвинуть предположение о противоречивости самого метода художника.

К реальному содержанию художественного произведения, а тем самым и к принципу отражения, методу, можно проникнуть только путем конкретного исследования образной формы. Исследование композиции для этого особенно целесообразно, потому что композиция художественного произведения - это не что иное, как оформленное мирозерцание, а сама целостность и завершенность композиции возникает именно благодаря единству авторской концепции действительности.

Анализируя эту образную целостность или противоречивое единство образного мира произведения, мы получаем возможность вскрыть и осознать сам творческий метод художника, основу его понимания внутреннего взаимоотношения характеров и обстоятельств в самой реальной действительности и принципа их отражения.

Характерное свойство философской прозы Ив.Бунина - двоемирие ("Братья", "Сны Чанга", "Соотечественник" и др.). Наиболее открытым в этом смысле по своей внешней и внутренней организации является "Господин из Сан-Франциско".

Перед нами два художественных мира: мир американского миллионера - мир Лоренцо, мир цивилизации - и мир вечной природы и естественного человека. За тем, как они художественно организованы, проглядывает концепция, которая имеет и методологическое значение: отношение человек-природа есть существеннейшее отношение. и характер именно этого отношения определяет человеческую судьбу, жизнь, счастье.

Итак, два художественных мира.

Мир "братства", мир единства человека с Праматерью-природой, мир, в котором человек растворяется во Все-Едином.

Для изображения и выражения осознания этого "кровного родства" и "братства" между всеми обыкновенными людьми, еще не полностью захваченными цивилизацией, и природой выработалась, выражаясь традиционно, целая система особых композиционных приемов, хотя, кажется, все-таки лучше говорить об особенностях бунинского видения, о типе его восприятия мира, которые и запечатлеваются в композиции. Интонации, организация периода, цветовые пятна, запахи, фигуры людей, пейзаж, психические состояния, эпизоды, главы и т.д. - все сливается в образное единство; воплощающее некое идеальное состояние человека: его слитность, растворенность в природной стихии.

За такой формой организации образного материала, а вместе с тем и формой организации мира представлений в внутренних

образов художника стоит определенный принцип восприятия и осознания действительности, принцип ее отражения в философском и художественном сознании. Принцип этот, конечно, не реалистический: в его основе лежит отвлеченно-пантеистическая концепция бытия.

Но по-иному организован у Бунина мир цивилизации, например, мир "Атлантиды" и американца в "Господине из Сан-Франциско".

Прежде всего, он концептуально противостоит миру природы. Во-вторых, на место принципа радостного растворения человека в природе здесь приходит принцип подчинения человека мертвящему миру "цивилизации".

Американец, как тип, — плоть от плоти мифа "Атлантиды", логика его "существования" и конца полностью обусловлена законами его "цивилизации" — это ли не классическое, концентрированное, даже обнаженное воплощение критико-реалистического принципа.

И все-таки представление о должном, об "идеальном" состоянии человека ("зачем им, этим лесным людям, прямым наследникам земли прародителей... зачем им города, центы, рупии? Разве не все дают им лес, океан, солнце?" — "Братья"), а вместе с тем прямое выражение главного пафоса философских повестей И.А.Бунина заключено не в образах, созданных по законам критического реализма, а в "нормативно" изображенных картинах пантеистической слитности человека и природы.

О.А.Писарева

О ХУДОЖЕСТВЕННОМ ВРЕМЕНИ В РОМАНЕ Л. ЛЕОНОВА "ДОРОГА НА ОКЕАН"

Особенность творчества Л. Леонова является склонность к обостренному восприятию времени. Категория времени у него — предмет особо пристального внимания и художественного воплощения. В романе "Дорога на океан" осмысление времени как философской категории определяется самим характером переходной эпохи строительства социализма, существованием рядом с новым не успевшего погибнуть старого.

Леонов как художник, которого глубоко волнует изменчивость мира, соотносительность отдельной человеческой судьбы с перепутьями истории, строит роман по принципу "открытого" художественного времени, делая необходимые "выходы" в широкий временной поток, что позволяет дать концентрированную формулу времени.

Событийное время романа, охватывающее незначительный промежуток, не тождественно реально воплощенному времени. Сложность системы художественного времени романа в рамках жанра определяется

прежде всего взглядом Леонова на соотношение категорий прошлого, настоящего и будущего, пониманием настоящего как относительной устойчивости. Леоновым воплощается связь времен, причем система "прошлое - настоящее - будущее" не развернута в закономерной последовательности, в романе выступает предельно уплотненное время. Эта особенность реализуется на всех уровнях художественной системы.

Композиция произведения позволяет сталкивать различные эпохи лицом к лицу, поворачивать к настоящему прошлое и даже будущее. Для Курилова и автора, например, походы в будущее - это прежде всего проверка настоящего будущим.

Использование категории времени для раскрытия образов персонажей соответствует общей леоновской концепции человека (ценность человека определяется завтрашним днем).

Большую роль играет категория времени в раскрытии характера главного героя. Через понимание Куриловым времени и места человека в жизни раскрывается главное в этом образе: мгновение и вечность для него не являются противоположностями. Этой особенностью объясняется естественное для него состояние ощущать себя человеком будущего.

В основном сюжетном конфликте - столкновении Курилова и Протоклитова-Леонов также пользуется временной категорией как внутренней характеристикой образов. Фактически время Курилова и время Протоклитова - это два личных времени, хотя и совпадающих исторически, но устремленных в разные времена - прошлое и будущее.

Обращение к уровню выразительных средств романа позволяет отметить широкое использование Леоновым сравнений, метафор, построенных на временных отношениях.

Интересной особенностью в романе "Дорога на океан" обладает воплощенное авторское время. Становясь героем романа, автор включает себя в поток событийного времени, что осложняет и вместе с тем обогащает изображение.

Все отмеченные характерные особенности художественного времени в романе Л. Леонова "Дорога на океан" говорят о том, что мы сталкиваемся с целой системой искусно разработанных автором приемов изображения художественного времени в связи с его общей концепцией.

В.К.Кайгородова

ОБРАЗЫ-СИМВОЛЫ В СТРУКТУРЕ РОМАНОВ ЛЕОНИДА ЛЕОНОВА
"ДОРОГА НА ОКЕАН", "РУССКИЙ ЛЕС", "ВОР"

В структуре романов Леонова по мере роста мастерства писате-

ля отчетливо возрастает роль образов-символов, их взаимосвязь и взаимообусловленность. В "Дороге на Океан" отчетливо вычлняется образ Океана, связанный с понятием о будущем человечества. Содержание этого образа разворачивается в ряде специальных глав, в которых раскрывается его наполненность событиями исторического будущего, намечены образы людей будущего. Образы, связанные с будущим, (Океан, восток), выглядят несколько неорганичными для манеры Леонова-художника, склонного к наделению обобщенным значением конкретных реалий действительности. Решенные в этой манере символы "Дороги на Океан": паровоз, звезда судьбы, река человеческая - стилистически оторваны от обобщенных образов будущего.

Задачи, связанные с образами-символами, не получившие адекватного творческого воплощения в "Дороге на Океан", во многом разрешаются писателем в романе "Русский лес". Здесь система символов конкретна и одновременно обобщена. Это такие многомерные понятия, как лес, родник, река жизни, живая и мертвая вода, солдат-защитник леса и т.д. Они отмечены принадлежностью к единой образной системе, тесно связанной с народной жизнью, народной поэзией, русской природой, Хствя и в этом романе можно отметить чрезмерное расширение значения некоторых из них. Это относится, например, к натянуто-прямолинейной связи почти всех персонажей с символической темой "паровоза". В целом же элементы системы образов-символов "Русского леса" диалектически взаимосвязаны и убедительны. Здесь "высоте будущего" противопоставит могильный мрак отжившего, черные птицы (одновременно и вороны, и стервятники) связаны со смертью, фашизмом и одновременно с Грацианским, носителем мертвящего начала. Лес-символ вечной жизни народа-порождает огонь, дарующий жизнь и тепло, и пожар народного гнева. Из родничка "живой воды" - "родничка жизни"-образуется "река жизни", "великая и бессмертная река народа", впадающая в "крестьянское море", "людское море", "мое море" Леночки.

Органичностью, единством и завершенностью широко и разнообразно трактуемых, выраженных в соответствии с правдой характеров и ситуаций образов-символов отличается вторая редакция романа "Вор". В ней можно выделить центральные, организующие структуры романа и выдающие его основное идейное содержание образы и ряд символических образов, их уточняющих и дополняющих. Через образ бури, грозы, во время которой терпит крушение "корабль" судьбы Итьки Векшина, намечается связь с образом "море народного". Другой центральный образ романа - Россия в ее историческом развитии - символизуется гоголевско-блоковской "тройкой" и связанными с ней образами: "ямщика" -героя, который будет направлять движение нации и

"колеса" истории. "Колесо", в свою очередь, связано в романе и сквозным образом творчества Леонова - "паровозом", движущимся "в коммуны". Будущее обозначено у Леонида Леонова в этом романе, как и в предыдущих, символическим голубым цветом, чувством молодости и высоты.

Эти две группы образов-символов объединены образом реки. В нем воплощены мотивы естественности и движения. "К реке да солнцу" стремятся все герои романа. Но река предстает в сознании Митьки Зекшина и как "кобылица" - "тройка". На нее он собирается надеть "серебряные вожжи", затем - "электрические вожжи". Они материализуются в реальном строительстве плотины на Кудеме - символа социализма, на которую, в представлении Фирсова, грозит обрушиться "полая вода" непартизанско-буржуазной стихии Николки Заварихина и ему подобных.

Ряд символов венчает известный образ "блестинки" - символ преисправленности в развитии культуры. К нему тяготеют символы солнца, света, озаренных внутренней духовностью человеческих глаз. Умирание человеческого в человеке в романе характеризуется затуханием "блестинки" в его взоре (мрак в глазах Саньки, потерявшего Ксению, опущенные глаза Маньки, Митьки Зекшина и т.д.). Красный цвет, связанный с детством Маши Доломановой, цвет солнца, горения сменяется в финале романа "синим огоньком" духовного и физического тления героини. В единстве системы символов романа его главная мысль - мысль о России и ее человеке получает обобщенное и многоаспектное звучание.

Н.И.Стопченко

М.ШОЛОХОВ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИСКАНИЯХ ПИСАТЕЛЕЙ ГДР

За последние годы, когда социалистическое искусство во всем мире все прочнее осознается как ведущее, творческое воздействие одного из его самых ярких художников - М.Шолохова - на ряд зарубежных писателей имеет несомненный научный интерес.

Ориентация современных писателей на М.Шолохова, в частности, писателей ГДР, проявляется как осознанное стремление опереться на завоевание мирового искусства.

В писательской судьбе М.Шолохова в ГДР особое место занимает творческое воздействие советского классика на художественные искания немецких писателей. Новые задачи, представшие перед литераторами старшего и молодого поколений в ГДР и совпадавшие во многом с задачами, которые решал ранее М.Шолохов, вызвали потребность обратиться к его большому художественному опыту и творческому ме-

тому. Писатели ГДР пристально изучают шолоховское искусство сочетания эпической широты повествования с раскрытием глубоко жизненных и драматических характеров. Большой мужественный талант романиста, его гуманизм и коммунистическая убежденность борца становятся нравственно-эстетическим критерием для тех немецких писателей, кто стремится в своем творчестве запечатлеть столь же значительные события в жизни своего народа. "Творчество Шолохова послужило одним из первых сильных импульсов для создания новой демократической немецкой культуры, - говорится в приветственном адресе советскому художнику. - Для многих ведущих немецких писателей, таких как Анна Зегерс, Лион Фейхвангер, Вилли Бредель, Бернгард Зеегер и Эрик Нойч, Шолохов стал учителем не только в литературе, но и в жизни".

Ряд произведений писателей ГДР типологически родственны шолоховскому роману, поскольку в нем выдвигаются аналогичные проблемы социалистического переустройства жизни и формирования человека нового типа. "Тихий Дон", "Поднятая целина" и "Судьба человека" оказали самое непосредственное воздействие на самостоятельные творческие искания писателей ГДР, показали им пути решения типологически родственных проблем. В этом случае типологическое сходство иногда сочетается с прямым воздействием шолоховского слова на родственные по типу произведения немецких авторов. "Тихий Дон", в частности, не только представляет собой типологическую аналогию по отношению ко многим романам, в которых отражены поиски своего места в новой жизни человека, оказавшегося в буре событий современной ему эпохи и на время попавшего в чужой стан ("Приключения Вернера Хольта" Д.Нолля, "Мы не пыль на ветру" М.В.Шульса, "Прощание с ангелами" В.Хайдучека и др.), но и является высоким образцом художественного мастерства. Общие черты творческой лаборатории М.Шолохова и Э.Штрिटтматтера или М.Шолохова и Б.Зеегера находят доказательное подтверждение в сюжетных и образных параллелях. Влияние художественного метода М.Шолохова многосторонне и находится в связи с творческой индивидуальностью каждого писателя: от воздействия литературно-эстетических взглядов и концепции личности (А.Зегерс, В.Бредель) до усвоения элементов художественной системы (Э.Штрिटтматтер, Б.Зеегер и др.).

Определенную аналогию по отношению к "Поднятой целине" как эпосу о коллективизации представляют романы Э.Штрिटтматтера и Б.Зеегера, посвященные становлению новой жизни и формированию нового человека на селе.

Для эпических произведений М.Шолохова и современных немец-

ких писателей ("Мертвые остаются молодыми", "Решение", "Доверие" А.Зегерс, "Родные и знакомые" В.Бределя, "Чужаки" и "Оле Бинкоп" Э.Штриттматтера) характерно обращение к важнейшим периодам национальной истории, в которых ярче всего проявляется судьба народа. В их произведениях сказывается воздействие советского эпического романа и прежде всего "Тихого Дона". Немецкие писатели разделяют шолоховскую концепцию мира: соотношение личности и истории, личности и революции на историческом переломе от старого к новому в жизни нации, личности в социалистическом обществе.

Судьба творчества М.Шолохова в литературном процессе ГДР позволяет выявить некоторые общие закономерности современного мирового литературного процесса и прежде всего ведущую роль советской литературы в формировании социалистического реализма в других странах народной демократии.

Т.С. Дролова

О ЖАНРОВЫХ СВОЕОБРАЗИИ РОМАНА М.А.БУЛГАКОВА "МАСТЕР И МАРГАРИТА"

В многомерности жанровой структуры "Мастера и Маргариты" отразилась как специфика родовой природы романного жанра, так и своеобразие данного произведения, проявилась грандиозность художественного замысла, сложность авторской позиции, многогранность творческой личности Булгакова, яркая оригинальность понимания им истории литературного процесса. Последний роман Булгакова вырос на почве мировой культурной, многовековой литературной традиции. Его жанровая память хранит следы литературного влияния Данте, Гете, Сервантеса, Пушкина, Гофмана, Гоголя, Достоевского, Салтыкова-Щедрина, что позволило трактовать "Мастера и Маргариту" как философский, сатирический, фантастический, мифологический роман, как роман-мемниппер. Возможность и органичность синтеза "жанровых форм и жанровых содержаний", вошедших в новую художественную целостность, обусловлена, на наш взгляд, природой жанровой доминанты названного романа, которая определяется как пародия.

Пародия диктует "общий" структурный закон "Мастера и Маргариты", является важнейшим организующим фактором художественной структуры романа, выражаясь в предельно усложненном конфликте, ироническом лафесе произведения, ограничивающем лирическое авторское начало, в двойственности эстетической концепции взаимосвязи личности и мира, подчиняет себе фабулу и сюжет, структуру характеров и хронотоп булгаковского романа. С жанром пародии связана дублетность-

важнейшая композиционная особенность "Мастера и Маргариты". Радвоен художественный центр романа, в котором появилось несколько главных героев, отодвинут на второй план собственно "романнный" сюжет. Повествование насыщено вариативно повторяемыми темами и мотивами. Дублетные по сути положения, в которых оказываются герои-двойники, а также широкое использование монтажа равноплановых отрывков ведет к многократному пересечению и пародийному взаимоосвещению сюжетных потоков. Пародия позволяет наиболее полно проявиться такой особенности метода и стиля писателя, как синтетичность.

В романе "Мастер и Маргарита" пародия выступает и как основная форма преемственности. Булгаков долемизирует не только с современным ему западным "интеллектуальным" романом, газетными фельетонами, антирелигиозными статьями, панегирической поэзией, обыгрывая заодно и популярные псевдонимы советских писателей. Он травестирует а ватем и пародирует идеи кантовской этики, темы и мотивы гетевского "Фауста" и "Фауста" Гуно, дантевской "Божественной комедии", произведений Гофмана, Гоголя и т.д. Явно трансформированы в "Мастере и Маргарите" идеи и художественные формы романтизма: романтическая философия, эстетика и поэтика.

Воспроизведение "альтернативной" модели романтического мира играет в романе важную конструктивную роль. Возрождается романтическая фабула, романтическое двоемирие. Коллизии трех сюжетных линий - также по сути романтические. К этой же традиции восходит фантастика, сатира, хронотоп и осколочная форма "черного" романа в "Мастере и Маргарите". История романтизма предстает в романе комедией обретения и крушения иллюзий. Существеннейшая черта романтического сознания - его кризисная противоречивость - становится мишенью "внутрилитературной" пародии.

Однако основным объектом пародии избирает явления литературной и общественной жизни 30-х годов. Создание сатирически-пародийного портрета современности в значительной мере подчиняет себе "внутрилитературную" пародию, с помощью которой он и воплощается в романе. Этим объясняется и такое отношение к предшественникам, когда направленность против литературного оригинала предельно ослаблена, а то и вовсе отсутствует. Пародия способна переосмотреть не только художественную концепцию, но и общественно-политические, мировоззренческие позиции пародируемого автора, что позволило ей так активно вторгаться в жизнь, обеспечило безгранично широкое поле охвата современных явлений. Кроме того, "перепевая" предшественников, Булгаков гальванизирует с помощью пародии мировую культурную традицию, восстанавливает во всей возможной в романе полноте традиционную систему эсте-

тических, нравственных, человеческих ценностей.

В романе Булгакова "Мастер и Маргарита" отразились общие процессы становления советских сатирических жанров. Поэтому он органичнее вписывается в контекст жанровых исканий не 30-х, а 20-х годов, когда были созданы романы Ильфа и Петрова "12 стульев" и "Золотой теленок", "Остров Эрендорф" В. Катаева, "Красавица с острова Лялю" Заяицкого, "Три толстяка" Олеши.

Л. А. Дровская

К ПРОБЛЕМЕ ТРАДИЦИЙ И НОВАТОРСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ С. ЗАЛЫГИНА

В статье "О ненаписанных рассказах" Залыгин признавал, что многим обязан В. Овечкину: не будь овечкинских очерков, писатель не написал бы многого из того, что у него написано.

В очерках "Весной 1954 года" и в рассказах "Красный клевер" С. Залыгин вслед за Овечкиным продолжает развивать мысль о том, что действительные истоки успешного развития сельского хозяйства следует искать в предоставлении крестьянину творческой самостоятельности и хозяйственной заинтересованности в своем деле. Сопоставляя решение одной и той же проблемы партийного руководства Овечкиным и Залыгиным, можно отметить следующее: если конфликт Борзова и Мартынова интересен Овечкину как определенная публицистическая точка зрения, то Залыгину "овечкинская" ситуация интересна и своей психологической насыщенностью, самим процессом нравственного прозрения героев. Обратившись к событиям далекой от нас поры, писатель сумел уже в тех условиях подметить конфликт между хозяйским чувством труженика и пренебрежительно-административным отношением к нему. В Корякине видны те черты, которые и прорастут впоследствии "борзовщиной" — откровенным волюнтаризмом, принципиальным неумением и нежеланием отделять вопросы политические и тактические от нравственных.

Доказав несостоятельность Корякина как представителя народной власти, Залыгин не ограничился этим. Его попрежнему продолжает интересовать генезис данного типа: откуда он? выросли — Никитичны, Савостины, Корякины — демагоги с холодными сердцами? Наиболее исчерпывающе на этот вопрос Залыгин отвечает в своем романе "Соленая Падь".

Если в Корякине те черты, из которых впоследствии вырастет "борзовщина", только намечены, то в Брусенкове эти качества раскрыты полностью, в нем воплощены самые опасные тенденции. Залыгин исследует этот тип самым тщательным образом: каковы первоосновы его

психологии, в чем корень индивидуализма и фанатизма?

В романе "Комиссия" Залыгин подробно показывает "механизм" возникновения такой власти. В Дерябине-герое последнего романа ретроспективно продолжена линия Брусенкова. Это как бы предистория Брусенкова, рассказывающая, с чем он шел в революцию.

Из произведения в произведение Залыгин исследует один и тот же конфликт, анализирует явление "брусенковщины" — термин, обозначающий систему взглядов людей типа Корякина, Брусенкова, Дерябина.

Развенчанием "брусенковщины" писатель ставит вопрос о мере ответственности человека перед народом за свои дела, вопрос о нравственном облике личности, осуществляющей власть. Ибо революцией не завершается, но открывается процесс духовного раскрепощения человека. В лице Ефрема Мещерякова — главного героя романа "Соленая Падь" — галерея народных вожаков пополнилась еще одним замечательным характером. Продолжая основную линию советской литературы в изображении гражданской войны, Залыгин не считает исчерпывающим этот опыт и дает свою, более сложную концепцию человеческой личности. У Залыгина внутренний мир героя не исчерпывается позицией, занимаемой им в борьбе. Мещеряков — сложный, многогранный характер, человек с необыкновенной полнотой мироощущения, выступающего в самых неожиданных проявлениях. Следует особо отметить, что Залыгин делает определяющими те начала психологического строя души, которые связаны своим происхождением с земледельческим укладом.

Писатель внес значительный вклад в историко-литературный процесс, фиксирующий все новые и новые свойства, которые в жесточайших испытаниях обретал советский характер. Можно сказать, что в образе Мещерякова "фурмановская" традиция удивительным образом переплетается с традициями современных писателей — "деревенщиков", исследующих нравственные истоки сегодняшнего крестьянского характера.

А.И. Нагаева

ЖАНРОВО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ "ЦАРЬ-РЫБА" В. АСТАФЬЕВА

Два больших произведения В. П. Астафьева — "Последний поклон" и "Царь-рыба" — написаны в жанре, имеющем давнюю традицию, повесть в новеллах. Однако при сравнении даже этих двух произведений обнаруживается, что несходства в них гораздо больше, чем общего. Несходство проявляется на разных уровнях, и прежде всего — в организации этих произведений. В основу каждого из них положен разный принцип организации материала. Структура "Последнего поклона" разомкнутая, лишенная стянутости всех сюжетных линий к определенному центру, ор-

ганизирующему повествование. Целостность его осуществляется за счет сквозных тем и образов и общей тональности, в которой написана книга.

Структура "Царь-рыбы" замкнутая. Расположение глав "фиксированное", закрепленное относительно друг друга. Структурообразующую функцию выполняет в произведении притча о царь-рыбе, положенная в основу центральной главы и давшая название всей книге. Притча органично вырастает в художественную ткань повествования, наполняя основной конфликт его глубоким философским смыслом. Проблема человеческой совести переплетается в притче с мотивом судьбы, воздающей каждому по делам его. Притча ритмически организует композицию произведения. Первая глава "Боее", шестая - "Царь-рыба" и одиннадцатая - "Сон о белых горах", размещенные через равные интервалы, включающие в себя по четыре главы, взаимосвязаны одним общим мотивом расплаты (реализация которого и осуществляется благодаря притче). Тот же мотив, только менее отчетливо, звучит в главах "У золотой Карги", "Рыбак Грохотало".

Одним из композиционных приемов, обуславливающих жанровое своеобразие произведения, является прием двуголосия. Голос автора-повествователя и голос рассказчика. Иногда они сливаются, но в большей части повествования четко разграничены. Речь рассказчика сознательно занижена, она часто реализуется в сказовой манере повествования. Сказ вводится автором, на наш взгляд, не только ради установки на устную форму речи (благодаря этому достигается относительная свобода повествования), но прежде всего ради установки на чужую речь, "ради чужого голоса, голоса социально-определенного... рассказчик же - человек не литературный и в большинстве случаев принадлежащий к нижним социальным слоям, к народу..."

Голос же автора-повествователя сопровождается высоким публицистическим накалом, пронзительно-лирической окраской, глубокими философскими обобщениями.

Одним из важных компонентов, входящих в жанровую доминанту произведения, является единый эстетический пафос, который рождается из слиянности лирико-публицистического и социально-философского начал.

Художественная структура "Царь-рыбы" В. Астафьева предстает как процесс жанровых исканий писателя. Она органично вобрала в себя, синтезировала элементы, присущие разным жанрам, переплавив их в качественно новую форму - "повествование в рассказах".

А.Н. Мыреева

КОНЦЕПЦИЯ НАРОДНОГО ХАРАКТЕРА И ЖАНРОВЫЕ ИСКАНИЯ
В ТВОРЧЕСТВЕ М.А. АЛЕКСЕЕВА

Растущее внимание к проблеме народного характера — особенность литературного процесса 60-70-х годов, отразившая движение литературы ко все более углубляющемуся постижению нравственной сущности советского человека.

Обогащение концепции народного характера, расширение изобразительных возможностей в исследовании народной жизни опосредованно выразилось в интенсивности жанровых исканий, в глубоко плодотворных внутрижанровых изменениях. В связи с тем, что в современной литературе на первый план выдвинулась концепция личности, растет жанроорганизующая роль характера. Определяющим в жанровом движении прозы 60-70-х годов выступает "укрупнение" жанровых форм, расширение возможностей отдельных жанров, тенденция к эпичности.

В эволюции творчества М. Алексеева в 60-е годы отразились существенные тенденции современного литературного процесса. Такие произведения писателя, как повесть "Хлеб — имя существительное" (1964) и роман "Ивушка неплакучая" (1970), внутренне родственны тем, что основу их составляет единая концепция народного характера, в то же время эти произведения свидетельствуют о том, что принципы решения характера влияют на своеобразие структуры произведения и играют важную роль во внутрижанровых изменениях и жанровом поиске писателя.

В произведениях М. Алексеева характер приобретает структуроорганизующую функцию, но в разных жанрах это проявляется по-разному. Если в повести в новеллах нравственная "физиономия" села вырисовывается в галерее сквозных героев и спецификой жанра обусловлено то, что прежде всего выявляется социальная доминанта характера, то эпическая структура романа способствует более широкому воспроизведению социальной основы образа, изображению героя в многосторонних связях с миром.

Достижением современной прозы, свидетельством нового качества ее историзма выступает то, что время, связь времен как бы аккумулируется в характере. Особая временная организация повести М. Алексеева помогает "стянуть" существенные моменты народной жизни, создать концентрированное повествование, исторический характер. По сравнению с повестью в романе принцип историзма осуществляется объемнее. Внутреннее биографическое время героя более органично сопряжено с эпохальным временем народной жизни.

В подходе к воплощению "связи времен" в характере в романе, как и в повести, выразилось стремление постичь историю через человека. В создании эпической структуры романа важную роль играют массовые сцены, в которых сливаются воедино реалистическая конкретность и символическая обобщенность, в них впечатляюще выражена главная идея романа — единство личности и коллектива, человека и народа.

В 60-е годы усиливается взаимодействие эпического и лирического начала в разных жанрах. В повести М.Алексеева активная роль автора отражает стремление к концептуальности, в основе сюжета — целеустремленный авторский поиск существенных слагаемых народного характера. В романе лирическое выступает, с одной стороны, как пафос, как внутренний эмоциональный настрой, а с другой стороны, становится средством углубленного исследования внутренней жизни героя. Об углублении психологизма в романе свидетельствует обогащение средств раскрытия внутреннего мира человека. Особо частое обращение к форме несобственно-прямой речи обусловило лирический акцент эпического в основе повествования.

В эволюции творчества М.Алексеева в 60-70-е годы отразились существенные тенденции современного литературного процесса: интенсивность жанровых исканий, плодотворные внутрижанровые изменения, углубление социального и психологического анализа, обогащение средств воссоздания характера — все это обусловило глубину исследования народной жизни и народного характера.

М.Б.Петрова

СТИЛЕВЫЕ ФУНКЦИИ ПРИТЧИ В ПОВЕСТЯХ В.БЫКОВА

В современной прозе наблюдается тяготение к философскому осмыслению действительности, к устанам лению глубинных внутренних связей между днем нынешним и днем вчерашним. Эта тенденция побуждает писателей к поискам новых способов повышения интеллектуального коэффициента повествования. Одним из таких способов и становится для целого ряда прозаиков использование возможностей, заключенных в притче.

Притча, как и миф, дает возможность художнику проникнуть в область вечного, общечеловеческого, нормативного, увидеть за конкретной ситуацией изначальную сущность бытия, раздвигая тем самым жанровые границы. По мнению А.Бочарова, именно жанр повести заключает в себе "большие возможности для притчевого прочтения: она переросла одномоментность рассказа, но не испытывает той внутренней потребности в разветвлении сюжета, которая присуща романной конс-

трушкин". Не раз высказывалась мысль о том, что сверстники и "единомышленники" В.Быкова Ю.Бондарев и Г.Бакланов давно перешагнули рамки повести и обратились к роману. Быков же, по его словам, "не ощущает тесноты" в этом обхитом им жанре, и "притчевое начало" в его повестях — одна из причин приверженности писателя к этой форме повествования.

Процесс освоения литературой притчеобразной формы сложен и противоречив. У одних писателей он связан с включением в повествование притчи в "чистом" виде (Белов, Астафьев), у других (В.Быков, В.Распутин) находит свое выражение в подчиненности всей структуры произведения одной магистральной идее. Иногда композиция притчевых произведений строится на прямой аналогии между содержанием притчи и явлениями современной действительности, иногда встречается в чистом виде свойственный притче принцип "параболичности". Сегодня одной из актуальных задач литературоведения является исследование стилистических функций притчи в творчестве писателей, выявление индивидуального творческого использования возможностей, заложенных в ней.

Притчевость рождается на пересечении двух различных уровней — реалстического и условно-символического. В.Быков с каждой новой повестью раскрывается как писатель, в произведениях которого наряду с "естественным" восприятием изображаемого возникает второй более обобщенный план, иносказание.

Чтобы донести до читателя свои заветные мысли, В.Быков отказывается от неторопливой описательности, концентрируя повествование вокруг одного эпизода. Круг действующих лиц у В.Быкова ограничен двумя-тремя, а иногда и одним основными героями, время действия обычно не превышает одного-двух дней, а иногда измеряется несколькими часами, но этими напряженными, что ощутимо каждое мгновение, которое может стать и становится для кого-то последним. Это позволяет писателю пристально всмотреться во внутренний мир каждого, проверить его на излом в кризисной ситуации. За внешним событийным планом у Быкова постоянно ощущается нетерпеливо пульсирующая авторская мысль, ибо действие движет не событийный ряд, а самораскрытие характеров в огне войны.

Как того требует поэтика притчевой литературы, у В.Быкова нет нейтральных оценок, и мастерство писателя в том, что он умеет расставить своих героев на узком пространстве повести так, что столкновение их жизненных принципов выглядит конфликтом реальных характеров или качеств характера внутри одной личности.

Большинство повестей В.Быкова создано по характерному для притчевой литературы дедуктивному способу художественного осмысления действительности.

Характерной особенностью повестей В. Быкова является перенос действия во времени, вследствие чего возникают своеобразные "вставные эпизоды". В процессе становления мастерства художника изменяется их характер и функции в повествовании. Если в "Туравлином крике", "Фронтальной странице" таким путем дается экспозиция характеров, то в "Кружлянском мосту", "Сотникове" и "Золчьей стае" мы встречаемся с той разновидностью характеризующихся нравственным параллелизмом вставных сюжетов, которые А. Адамович вполне обоснованно именуется "притчами". И вводятся эти вставные рассказы-притчи в повествование тогда, когда жизнь вновь ставит человека в стрессовую ситуацию.

Имея вполне реалистический сюжет, позволяющий прочитать в них только бытовой аспект, повести В. Быкова исполнены глубокого философского содержания и утверждают вечные нормы народной нравственности. Такая многозначность восприятия возникает благодаря тому, что в стиле произведений В. Быкова присутствует притчевое начало, определенная запрограммированность на ту или иную нравственную идею.

А. А. Торшин

ЖАНРОВАЯ КЛАССИФИКАЦИЯ ФРОНТОВОЙ ПОВЕСТИ 70-х годов

Взгляд на советскую литературу последних десятилетий убеждает в том, что семидесятые годы, под которыми мы подразумеваем период с середины 60-х годов до наших дней, составляют особую стадию современного литературного процесса. Ее отличительными чертами являются острота постановки нравственно-философских проблем и обусловленное ею детальное изучение глубинных слоев человеческой "души". Особенности настоящей стадии нашли свое преломление и в жанровой системе фронтальной повести, выразившееся в пополнении ее такими модификациями, как нравственно-психологическая и лирико-философская повести. Типичными примерами последней могут служить произведения В. Астафьева "Пастух и пастушка" (1971 г.), В. Быкова "Золчья стая" (1974 г.), Б. Васильева "В списках не значился" (1974 г.).

Само жанровое определение "лирико-философская повесть" указывает на наличие в данной модификации двух жанровых доминант. Философское содержание лирико-философской повести охватывает достаточно широкий круг проблем, к числу которых относятся проблемы смысла жизни, добра и зла, смерти и бессмертия и другие, поднимаемые и разрешаемые в процессе исследования духовного роста советского человека в экстремальных условиях войны. Примечательно, что, несмотря на глубокое философское содержание, сама специфика которого

предполагает как будто замедленное течение действия лирико-философской повести, сюжет ее, подобно героико-романтической повести, отличается динамичностью. Философские раздумья в художественной ткани лирико-философской повести обладают большой функциональной значимостью и являются носителями идейного ядра произведения. Данный факт наводит на мысль о том, что одним из необходимых элементов жанровой структуры лирико-философской повести является внутренний монолог как основной непосредственный носитель ее философского содержания. Общеизвестно, что постановка нравственно-философских проблем предполагает сочетание в пределах одного произведения широкого охвата действительности с достаточно глубоким раскрытием характеров, что, однако, противоречит жанровой специфике повести. Преодолевая данное противоречие, лирико-философская повесть идет по пути сужения пространственно-временных границ. Выход же за пределы локального круга жизненных явлений и широта философских обобщений обеспечивается в ней использованием образов-символов и спел символического звучания, позволяющих возвести единичное явление в значение всеобщего.

Своеобразие жанровой структуры лирико-философской повести определяется взаимодействием в ней философского и лирического начал. Последнее, выступая в качестве вполне самостоятельного и проявляясь в общем тоне повествования и с особой силой в лирико-публицистических отступлениях, оказывается вместе с тем и одним из основных способов воплощения первого.

Иное жанровое содержание и иной способ его художественного воплощения характерны для нравственно-психологической повести, жанра, в чистом виде представленного произведениями В. Быкова "Сотников" (1970 г.), "Дождь до рассвета" (1972 г.), "Пойти и не вернуться" (1978 г.).

В центре внимания фронтовой нравственно-психологической повести находится человек, поставленный перед необходимостью выбора между жизнью и смертью. Особенности объекта исследования нравственно-психологической повести определяют и своеобразие ее сюжетно-композиционной организации, наличие в ней как бы двух планов: внешнего (движение обстоятельств) и внутреннего (обусловленная этим движением смена мыслей и чувств персонажей).

Использование образа дороги в нравственно-психологической повести, сюжет которой является концентрическим, открывает перед автором большие возможности как для предельного уплотнения обстоятельств и относительно свободного варьирования ими, так и для исследования той интенсивной нравственной работы, которая совершается в сознании персонажей в процессе их столкновения с обстоятельствами.

Это исследование, составляя содержание внутреннего плана повествования, несомненно, имеет первостепенное значение, чем, в частности, объясняется та особая нагрузка, которую несет в нравственно-психологической повести психологизированный диалог, нравственно насыщенный монолог. Оба эти плана (внешний и внутренний) находятся в тесной взаимосвязи, Движение обстоятельств в нравственно-психологической повести не существует как нечто абсолютно объективное, а предстает в субъективном восприятии персонажей.

Итак, подводя итог сказанному, можно утверждать, что жанровая система фронтовой повести 70-х годов помимо героико-романтической, социально-психологической и лирической повестей включает в себя лирико-философскую и нравственно-психологическую повести.

Т.Л. Рыбальченко

ЛИТЕРАТУРНАЯ ПРОЕКЦИЯ КАК ЖАНРООБРАЗУЮЩЕЕ НАЧАЛО ("Молодой Одоевцев, герой романа" А.Битова)

В 70-е годы стремление советских прозаиков воплотить в произведении концепцию действительности обнаруживается в поисках новой романной формы. В традиционной форме эпического романа воплощается изображение завершенных этапов в развитии общества. Различно происходит формирование романной структуры при изображении незавершенной действительности. Структурообразующим, отграничивающим материал началом становится субъективное авторское начало, средство рационального обобщения материала повседневной действительности. Своеобразный путь намечен в творчестве А.Битова. Его "Молодой Одоевцев, герой романа" - пример переходной, экспериментальной формы, воплотившей движение писателя к романному мышлению. Основное жанрообразующее начало в этом произведении - литературная проекция на роман М.Д.Лермонтова "Герой нашего времени".

Сигналы проекции - система эпиграфов, они отсылают к определенным ситуациям, характерам романа Лермонтова, помогают создать целостность романа Битова. Целостность произведения обусловлена также взаимосвязью коллизий, центральным положением одного характера.

Роман Битова спроецирован на роман "Герой нашего времени" характером и последовательностью изложения коллизий. Фабульное начало связано с интимной сферой жизни персонажей и не выявлено полностью. Интерес составляет исследование внутренних движений героев, их мировоззренческой основы, обстоятельства даны преломленными в сознании героев. Соотносим коллизии, в которых изображены герои: дружба-вражда героя с человеком своей среды (Одоевцев - Митишатъев и Печорин -

Вернер); симпатия или зависть к цельной личности (Одоевцев - дядя Митя и Печорин - Максим Максимич); трагическая любовь к женщине (Одоевцев - Фаина и Печорин - Вера); неблагородная интрига (Одоевцев - Альбина и Печорин - Мери).

Способ выявления автора, обнаруживающийся в романе Лермонтова, повторяется в романе "Молодой Одоевцев". Одно лицо автора - конкретный наблюдатель, современник персонажей. Другое лицо - автор-демиург, входящий в повествование, нарушающий художественную объективность, размышляющий о персонаже как о создании своего ума и воображения. Безусловно влияние литературы XX века в произведении Битова, где более "обнажен прием". Сближает романы ироническая интонация (самоирония романтического героя сменяется иронией автора-повествователя в романе А.Битова).

Авторский анализ и самоанализ героя, поднимаясь до философских обобщений, создает романный уровень мышления. Не случайно объект проекции - произведение, где исследуется личность романтического мироощущения. Масштабность романтического мироощущения соответствует масштабности мировосприятия современного человека.

Романную структуру с присущей ей многоплановостью исторической перспективы создает литературная проекция. Она подчеркивает сопоставление эпох, намеченное в повествовании. Тип современной эпохи создается в романе Битова сопоставлением эпох: сам герой, завидуя времени революции, объясняет свою непричастность миру безвременьем, автор же равнечивает это самооправдание. Битов пытается показать современную эпоху как сложный момент в формировании новой психологии, самоопределение человека в большом мире - как процесс, чреватый разочарованием в себе, чувством своей зависимости от состояния всего мира. Концепция человека современной эпохи прояснилась и воплощалась в художественную структуру благодаря проекции на другое произведение. Роман Битова приобрел не только композиционное единство, но и романную перспективу.

М.В.Грицанова

ЖАНРОВОЕ СВЯСОБРАЗИЕ ПОВЕСТИ ДЛЯ ПОДРОСТКОВ

Возрастная ориентация и эстетическо-воспитательная функция литературы для детей, подростков или юношества обуславливают не только ее идейно-тематическое содержание, но и соответствующую этому содержанию жанровую форму. На пересечении теоретических положений

о природе жанра и выводов психологов и педагогов о возрастных особенностях подростков мы подошли к вопросу об отражении специфики детской литературы в жанре повести.

Прежде всего привлекает внимание известное высказывание В.Г. Телинского о необычайной гибкости этого прозаического жанра, его "протеичности". Эстетическая природа жанра позволяет оперировать равнообразным жизненным материалом, и с этой точки можно подойти к вопросу об эстетической специфике детской повести. Она связана с обемностью и эволюционностью самих понятий "детство", "отрочество". Своеобразная "раскованность", "вместимость" жанровой формы повести позволяет продуктивно использовать ее в литературе для подростков.

Соответствует психологии подросткового возраста и художественная функция жанра повести. По определению В.С.Синенко, повесть призвана "постигать жизнь в отдельных проявлениях". Ограниченный кругозор подростка, его малый жизненный и социальный опыт не позволяют ему понять сложные процессы действительности. Эстетическое освоение мира в этом возрасте, когда и сама жизнь видится в ее отдельных проявлениях, "с одной стороны", "дробно", вновь находит оптимальную жанровую форму - повесть, с ее аналитической функцией, с ее способностью удовлетворить и стремление к познанию все расширяющейся, "изменяющейся" действительности, и интерес к неизвестному. Раскрытие в будничном возвышенного и прекрасного, в простом - сложного, в единичном - всеобщего, в незначительном - значимого, в старом - нового становится весьма распространенным художественным приемом в литературе, адресованной подросткам.

Своеобразие литературы для подростков проявляется не только в содержательной стороне жанра, но и в его художественной структуре. В ряде определений повести указывается на тот факт, что, не претендуя на анализ всей сложности жизненных связей и взаимосвязей, она "предпочитает иметь дело с более или менее одноплановым развитием сюжета" (по И.К.Кувшинову).

Анализ сюжетосложения детской повести позволяет подтвердить этот вывод, как и вывод о "целенаправленности" сюжетно-композиционной структуры повести. Была ли то автобиографическая повесть А.Гайдара "Школа" с ярко выраженным событийным сюжетом, или лирическая "Дикая собака динго" Р.Фраермана, где сюжет раскрывает характеры подростков через сферу их эмоциональной жизни, сказочная повесть "Шел по городу волшебник" Д.Томина, построенная на соотношении реальных событий с вмешательством волшебных сил, или "А тем временем где-то" А.Алексина, где сюжетобразующим стержнем является психоло-

гическая характеристика героя, - всюду внутренняя динамика произведений связана с одноплановостью, однородностью сюжета, его "целесообразным" развитием и напряжением в какой-то главной общественно важной проблеме. В литературе для подростков это чаще всего связано с идеей роста, формирования человека, прозрения героя при столкновении с исключительными (в детском варианте это иногда просто новыми) обстоятельствами.

В повести и рассказе критик В. Кохинов видит способность глубокого постижения жизни, способность "поведать", "рассказать" о жизни. В детской литературе большое значение имеет и "простое" течение жизни во времени, и "сила впечатлений повествователя". Содержанием детской повести является именно раскрытие новых и новых явлений жизни, обогащение впечатлений ребенка, постижение все более глубоких сущностей жизненных явлений, поэтому в детской литературе прием путешествия, поездки, дорожных открытий и встреч становится содержательной формой, несущей максимальную смысловую нагрузку.

Взывает интерес и замечание В. Кохинова - об активной роли рассказчика, повествователя в жанрах рассказа и повести.

В детской литературе факт взаимодействия голосов вытекает из потребности автора активно воздействовать на маленького читателя, из необходимости тесного внутреннего общения с ним, и в этом проявление специфики детской литературы.

Р. Ф. Панченко

ОСОБЕННОСТИ ФИНАЛА ПОВЕСТИ ДЛЯ ПОДРОСТКОВ В СОВЕТСКОМ ПРОЗЕ 60-х годов

На материале произведений А. Алексина, А. Лиханова, В. Хелезников, Э. Лима, К. Икрамова, В. Ковалова прослежена связь способа завершения в повести для подростков с характером ее основного события, сюжетом. Событие в повести для подростков из факта "стороннего" превращается в достояние внутренней жизни центрального персонажа, способствуя изменению его поведения. Функция финала - открытое утверждение нравственных принципов, обретенных героем (повести А. Алексина "Юный ребенок", "А тем временем где-то...", А. Лиханова "Деревянные кони", "Чистые камушки", В. Хелезникова "Жизнь и приключения чулака" и др.).

Финал повести для подростков обусловлен динамическим типом психологизма. Статично-описательные элементы наличествуют в сюжете по-

вести для подростков, но не являются в нем доминирующими. В чистом виде динамический психологизм встречается только в приключенческой повести ("Скворечник, в котором жили скворцы" К. Крамова, повести В. Козлова). Для последней характерен новеллистический тип развязки.

На материале повести для подростков рассмотрены особенности соотношения начала и финала в связи с возрастной спецификой психологии подростка. Полярность начала и финала — один из самых распространенных принципов композиции повести для подростков, наиболее последовательно используемый А. Алексиним.

Вместе с тем предпринята попытка исследования роли финала в выявлении отношения повествователя к героям. Это отношение открыто не декларируется. Оно обнаруживается по мере развития сюжета к развязке. Серьезное, ироническое отношение повествователя к героям возникает по мере того, как в сознании последнего складывается критическое отношение к чужим и, прежде всего, к собственным поступкам. В финале отношение повествователя к героям приобретает обнаженный характер. Очевидно, такое открытое объявление позиции повествователя в финале повести связано со спецификой художественного восприятия читателя-подростка. Писатель "детского" произведения обязан считаться с особенностями психологии подростка, в частности, с его потребностью в самостоятельности поступка, суждения. В финале повести "детский" писатель дает возможность читателю проверить правильность своих суждений о герое.

Способ завершения в повести для подростков (равно как и ее другие жанрообразующие элементы) имеет свою специфику.

Н. Н. Киселев

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОСПРИЯТИЕ И ЖАНРОВОЕ РАЗВИТИЕ ДРАМАТУРГИИ

В литературоведении уже давно сложилась традиция исследовать жанры как замкнутые структуры. Безусловно, жанровый облик литературного произведения закреплен в его тексте, композиции, приемах и способах выражения авторской позиции, в его материальной, предметной форме. Но восприятие, понимание, истолкование жанровой природы произведения любым зрителем или читателем (в том числе исследователем, критиком, режиссером, актером) субъективно. Жанровая форма не статична, она подвижна, подвержена переосмыслению в процессе своего функционирования. Поэтому изучать жанры, их динамику односторонне, ограничиваясь лишь исследованием текста произведений вне их конкретно-исторического бытования, нельзя, ибо развитие жанров, их трансформация диктуется не только характером общественных отношений,

материалом действительности, но и опытом художественного восприятия, которое во многом обуславливает обращение писателей к тому или иному жанру.

Сказанное в наибольшей степени относится к драматургическим жанрам. В силу предназначенности пьесы для сценического исполнения ее содержание и форма более жестко обусловлены характером и уровнем художественного восприятия. Для читателя прозы не столь уж важно роман он читает или повесть, а для театрального зрителя чрезвычайно важно — идет он смотреть комедию или трагедию, ибо всякий раз он настраивается заранее на определенную волну восприятия, мобилизуя свои представления о данном жанре, о его сценическом языке. И не считаться с этими представлениями драматург не может. Установившиеся традиции данного жанра, на которых воспитана публика, заставляют автора пьесы ориентироваться на жанровый опыт зрителя, выбирать те художественные средства, которые привычны, проверены на зрителе предшественниками.

У зрителя вырабатывается потребность не только в той или другой теме, идее, образе, но и в том или другом жанре. Стойкая потребность в значительной степени объясняется те сложные, подчас противоречивые процессы, которые происходят в сфере драматических жанров. Каждый период в развитии общества, предъявляя свои требования к искусству, способствует расцвету определенных его видов и жанров, отодвигая другие жанры на второй план.

Уровень художественного восприятия, эстетический и социальный опыт зрителя определяют не только движение, трансформацию и своеобразную иерархию жанров в тот или иной период развития драматургии, но и жанровую структуру каждого отдельного произведения, его индивидуальный жанровый сдвиг. Ориентированность пьесы (а затем и спектакля) на зрительское восприятие закреплена в ее жанровой форме, которая определяет идейный пафос и эмоциональный тон спектакля. В структуре жанра заложены психологические установки зрительского восприятия, своего рода вехи, ориентиры, направляющие работу воображения в нужное драматургу и в то же время более или менее привычное зрителю русло. Жанр драматического произведения — это форма общения автора с аудиторией.

Взаимодействие компонентов в системе "Драматургия — Театр — Зритель" постоянно меняется. Несомненно, прогресс искусства зависит от подготовленности, предрасположенности читателей и зрителей к восприятию новых форм и жанров художественного творчества. Искусство, в свою очередь, влияет на эстетическое развитие общества. Создавая новые произведения, отражая новую действительность, твор-

цы искусства всегда стремятся преодолеть сложившийся и окостеневший стереотип художественного восприятия. Художественное сознание обладает определенной инерцией, и всякое новое искусство, при всей ориентированности на достигнутый уровень восприятия, направлено на преодоление этой инерции. Под влиянием новаторского искусства беспрерывно обновляется эстетическая реакция публики, совершенствуется и обогащается механизм художественного восприятия, а это побуждает творцов искусства искать иные средства художественной выразительности для установления контакта с новым читателем, зрителем, слушателем.

Н.П.Иванов

ЖАНР ТРАГЕДИИ В ДРАМАТУРГИИ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

Трагическое ощущение слова эпох породило возобновление теоретических построений и практику трагедии особенно в первое десятилетие XX века. Одной из таких попыток была "Трагедия из современной жизни" Н. Минского "Альма" (1900 г.). Предшествовавший ей трактат "При свете совести (мысли и мечты о цели жизни)" (1890 г.) излагал философско-религиозную концепцию мезонизма. Суммируя все кричащие противоречия человеческой жизни, Минский определяет, что истинной святыею может быть только "внежизненная правда", только небытие. Вера в небытие превращается в неизбежность религиозного сознания, идея небытия принимается абсолютно, как смерть изначальная. Минский оспаривает гегелевскую триаду, выдвигая взамен двойственность мировой жизни.

В пьесе, по Минскому, трагическая коллизия современной жизни в невозможности обрести истинную свободу, тогда как она в стремлении к небытию. В пьесе три эксперимента в стремлении к небытию на трех основополагающих жизненных уровнях: абсолютная любовь, ведущая к смерти; абсолютное материнство, кончающееся смертью; абсолютное человеколюбие, опять же завершающееся смертью. Героиня трагедии проводит три эксперимента над собственной жизнью: 1) уточняет любовь до эротомании, желая любовью изменить уродства жизни. В результате, познав абсолютную полноту чувств, хочет покончить жизнь самоубийством; 2) организует детские приюты для грустных детей, где родители, бросившие младенцев, отказываются от родительских прав, желая убить в себе чувство материнства, т.к. абсолютное материнство — это любовь ко всем, что и делает героиня пьесы, отдав в приют своего ребенка; 3) организует приют для прокаженных, среди которых она, постепенно уничтожаясь физически, обретает ис-

кокуп свободу, свободу в смерти. Такова трагедия современного человека, такова трагедия индивидуализма.

Трагическая красота небытия, культ одиночества, всерастущая драма человечества лягут в основу эзотерического театра теоретиков и практиков русского символизма ("Три расцвета" К.Бальмонта, "Пришедший" А.Белого, "Тайга" Г.Чулкова, "Земля" В.Брюсова).

На рубеже веков еще острее разногласия между гедонистическим идеалом земного довольства и сознанием вечного трагизма человеческой жизни, в котором есть мучительное и одновременно прекрасное, поднимающееся над обыденностью и пошлостью. Вяч.Иванов в своей теории нового "соборного искусства" проповедует культ Диониса, культ пророческого искусства, оргийного по своей сущности. По теории Вяч.Иванова, драма до сих пор раскрывала внешнее действие, но теперь драма стремится "стать внутренней", поэтому нужно проникнуть "за маску и за действие, в умопостигаемый характер лица, и прозреть его внутреннюю маску", так как эмпирический характер старой драмы проявляется во внешнем действии, в то время, когда необходимо в драматургии показать "личину Вечности". Для этого необходимо пророчество, которое, по Иванову, трагично по природе своей.

Вяч.Иванов теорию драмы символизма базирует на мифе, являющемся "постулатом коллективного самоопределения", так как истинное искусство тяготеет к мифотворчеству, тяготеет к большому всенародному искусству. Обращаясь к мифу о Тантале, Иванов создает одну из трагедий (1905) - трагедию свободы и рока. Осознавая неизбежность надвигающихся социальных изменений, автор создает характер рокоборца, обреченного на гибель. Богоборство, обожествление собственного "Я" сочетается с безвольностью богоборства. Дерзавшая воля обречена. Трагизм героя еще рельефнее выступает на фоне хора, но хор здесь не судья, не комментатор и не зритель, а своеобразная, зыбкая, изменчивая стихия жизни, в которой кристаллизуется судьба трагического героя.

Теоретическое построение Иванова о "вселенской соборности", "всенародном искусстве", о наступлении "органической эпохи" - эпохи создания "всенародного действия и хоровой драмы", когда уничтожается рампа, - не реализовалось в практике русского театра.

Э.П.Хомич

ЖАНРОВЫЕ ЧЕРТЫ СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКОЙ ДРАМЫ ЭПОХИ ПЕРВОЙ РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Революционные события 1905-1907 гг. оказали основополагающее воз-

действие на литературный процесс своего времени, поставили новые эстетические проблемы, потребовавшие для их решения иных средств и методов. Среди крупных литературных жанров ведущую роль на этом историческом этапе заняла социально-политическая драма. Каждый литературный жанр рождается в определенном историческом моменте и на определенной ступени развития общественного сознания. Появление жанра всегда исторически обусловлено и подготовлено традициями предшествующей литературы. "Удобным" моментом для возникновения социально-политической драмы служит время больших социально-политических и исторических перемен.

Русская социально-политическая драма — специфическая жанровая форма художественного отображения революционной действительности России начала XX века. Историческое развитие этого жанра в последующем станет школой литературных традиций для социально-политических пьес периода Октябрьской революции. Расцвет жанра в эпоху революции 1905—1907 гг. имеет свои исторические причины. Выступления пролетариата в городе, крестьянские волнения, судебные процессы — все включается в понятие конкретно-исторической обусловленности жанровых признаков социально-политической драмы эпохи первой русской революции. Историческое время в рамках данного жанра становится временем сюжетным и сценическим одновременно, то есть происходит своеобразная катализация драматургического времени-пространства с временем-местом написания пьесы.

Революция повлияла не только на изменение тематического аспекта драматургии: существенно обновлялся "проблемный угол" произведений, осваивались новые реалистические принципы отражения действительности, шли поиски нового героя, героя-современника революционной эпохи. Так возникла проблема нового героя, общественные позиции которого отражали бы революционные умонастроения века. Констатация общественных позиций действующих лиц, стремление к изображению массовых сцен, панорамное освещение и политическое осмысление событий видоизменяет структуру социальной драмы. В результате художественных исканий социальная драма начала XX века трансформируется в различные конструкции политической пьесы, объединяющиеся между собой типологическими признаками.

Главная коллизия, отражающая драматическую концепцию действительности, характерную для данного исторического времени, решается разными драматургами в различных ракурсах. Пьесы Айзмана, Дешкевича, Чирикова, Карпова не рассматриваются нами как художественно равноценные произведения в одном ряду с горьковской драмой. Творческий опыт драматургов-классиков, идейно-эстетические завое-

вания предшествующей драматургии и художественное развитие жизни XX века органично синтезировалось только в драме А.М.Горького, в пьесах других авторов имеются серьезные недостатки. Однако во всех названных произведениях можно найти общие жанровые черты социально-политической драмы и было бы неправомерно исключать их из литературного окружения пьесы "Зраги". При выявлении жанровых особенностей социально-политической драмы необходимо учитывать и субъективные оценки авторами изображаемых объектов: эстетическое, этическое и политическое восприятие ими революции.

С изменением исторической перспективы меняется и проблемный "фокус" социальной драмы: в политическую пьесу входят не столько различного рода столкновения отдельной личности и окружающей ее среды, сколько противостояние антагонистических классовых групп.

Т.Т.Савченко

АВТОПАРОДИЯ КАК ЖАНРОВАЯ РАЗНОВИДНОСТЬ И РАННИЕ ДРАМЫ АЛ.БЛОКА

Проблема пародии активно изучалась советской литературной наукой в 20-е годы (Д.Н.Тынянов, В.В.Зиноградов и др.), к теоретико-историческому осмыслению стихотворной пародии обратился А.Морозов в 60-е годы. И хотя многие вопросы теории и истории жанра достаточно изучены, до сих пор остаются такие его аспекты, которые не осмыслены, а многие факты не обобщены, специфические особенности жанра пародии остаются не выявленными и не определенными. Недостаточная теоретическая разработанность проблемы сказывается в восприятии литературных фактов, ведет к искаженному толкованию произведений.

Цель работы - постановка проблемы автопародии и определение некоторых ее закономерностей на примере анализа трех ранних драм Ал.Блока: "Балаганчик", "Король на площади", "Незнакомка". Сам автор не определял жанровую специфику драм как автопародию. Но в Предисловии к отдельному изданию этих произведений он писал, что "все три драмы объединены насмешливым тоном, который, быть может, роднит их с романтизмом, с той "трансцендентальной иронией", о которой говорили романтики" (Александр Блок. Собр. соч. в восьми томах. Т.4. М.-Л., ГИХЛ, 1961, с.434).

Суть пародии не всегда комическая. Однако для определения блоковских драм как автопародии "насмешливый тон", подчеркнутый автором, оказывается существенным. Выявить его в драмах можно в том случае, если рассматривать их в контексте творчества поэта с проекцией на раннюю лирику. Для осуществления автопародии необ-

ходима способность художника сознательно понимать механизм своего творчества. Блок умел смотреть на себя со стороны, воспринимать личное творчество как критик-аналитик. Быстрая художественная эволюция поэта уводила его от современников. Даже литературные единомышленники не всегда понимали сущность его изменяющейся поэтической системы, смысл перемен в ней. Это наряду с особенностями художественного мышления Блока объясняет постоянное стремление поэта комментировать свои произведения.

Блок воспринимал личность художника как самоценное явление, первичное по отношению к творчеству. Творчество лишь выявляло движение человеческого сознания, человеческой эмоции, которые свидетельствовали о духовном движении личности. Драмы 1906 года были поворотом в направлении движения, они фиксировали происходящие изменения в системе творчества поэта. Для понимания смысла пародии важно выявить ее направленность. Причем, как пишет Д.Тынянов, "направленность на, но не против" очень существенна. В драмах Блока обнаруживается сложное сочетание направленности: и на и против формы и содержания раннего творчества.

Как художник, совершивший поворот, понявший необходимость связи своих художественных устремлений с повседневной конкретностью, Блок показывал притягательный смысл открывшегося ему нового мира, избирая для этого сложную и неоднозначную форму самовыражения. В работе выделяются уровни раннего творчества А.Блока и соответствующие уровни лирических драм, соотношенность которых важна для определения функции и смысла автопародии. Это — лексика и ее семантика; образы героини и лирического героя в ранних стихотворных циклах и персонажей в драмах; отдельные темы и мотивы; сюжет ранних циклов и драм. Особое значение имеет определение идейного смысла соотносимых первичных художественных систем (ранняя лирика и драмы) и выявление смысла образовавшейся вторичной системы — автопародии.

В.Е.Головчинер

ТРАДИЦИИ АГИТ"РАМЫ В ПЬЕСАХ Е.ШВАРЦА

В статьях и работах, посвященных Е.Шварцу, одной из наиболее часто встречающихся является мысль о "творческой неповторимости" его произведений, о том, что он художник, "во многих отношениях единственный в своем роде". Сопоставления его пьес с творчеством других художников редки, вопрос об их традициях ни в целом, ни в частности практически не ставился, этим и обусловлен

интерес к теме, обозначенной выше.

В последние годы исследователи все чаще указывают на общность ряда существенных моментов в драматургии Е.Шварца, Ф.Брехта, Н.Хикмета (А.Аникст, Д.Борев и др.). Думается, что общность эта обусловлена во многом тем, что названные художники в пору своего становления - 20-е годы бурного XX века - испытали притяжение "левого" крыла в искусстве. Но если по отношению к Ф.Брехту и Н.Хикмету интерес к массовому пролетарскому театру, к режиссерскому искусству Вс.Мейерхоolda зафиксирован исследователями (К.Кендлер, И.Фрадкин, Г.Фин), то для Е.Шварца этот вопрос решается сложнее. Е.Шварц не примыкал ни к одному литературному течению 20-х годов, но целый ряд особенностей его сказочных пьес указывает на близость их агитационно-массовой драматургии первых лет Советской власти, "Мистерии-Буфф" В.Маяковского.

В первую очередь следует отметить общее для создателей агитдрамы и для Е.Шварца с его "Голым Королем" (1934), "Тенью" (1940), "Драконом" (1943) внимание к центральным политическим проблемам времени, идеологическим конфликтам и коллизиям глобального масштаба. Во многом общими являются и характер их отражения, пути и способы воплощения.

Пьесы 30-х годов с социально-политической проблематикой ("На западе боя" Вс.Визневского, "Суд" В.Киршона и др.) создавались с учетом достижений героико-революционной драмы второй половины 20-х годов с ее вниманием к строго мотивированному характеру, психологии героя, изображению жизни в формах самой жизни. Для Е.Шварца так же, как для В.Маяковского с его "Мистерией-Буфф" и других авторов агитдрам, характерно стремление уловить и осмыслить перемены в состоянии мира в самом общем виде, в ведущих тенденциях и закономерностях. Отсюда широкое обращение к условности, отказ от углубленного изображения внутреннего мира героев, сосредоточенность на обрисовке их социального облика, социальной психологии. На это указывает уже афиша: вместо индивидуализирующих имен - у В.Маяковского и Е.Шварца - обозначение профессий, должностей.

Следует отметить ориентацию авторов агитдрам и вслед за ними Е.Шварца на приемы народного площадного театра, балагана, цирка. с их собирательным образом положительного героя и карикатурно-издевательскими, заостренно шаржированным изображением врагов народа, обнаженностью, афористичной точностью их социальных характеристик, элементами обозрения - путешествия в сюжете произведения. При этом обращает на себя внимание в произведениях первых лет Советской власти широкое обращение к историческим аналогиям,

актуализации, переосмыслению известных сюжетов и образов, в частности, библейских мотивов. На подобном переосмыслении с детства знакомых сказочных ситуаций, их политической актуализации строится и драматическое действие пьес Е.Шварца "Голый король", "Тень", "Дракон".

Безусловно, эти черты, сближающие названные пьесы Е.Шварца с агитдрамой, не исчерпывают всего их своеобразия но, думается, именно они существенно определяют их природу.

Т.Г.Плохотник

ВОПРОС О МЕЛОДРАМЕ В КРИТИКЕ 20-х годов

Мелодрама, возникнув в XVIII веке во Франции, проникла в Россию через переводы в самом начале XIX века. Вслед за переводными появились русские мелодрамы Кукольника, Полевого, Зотова, Ободонского. Мелодрамы этих авторов, формируясь в период последекабрьской реакции, оказались связанными с реакционными направлениями в литературе и получили резко отрицательную оценку у передовых писателей и критиков XIX века (Н.В.Гоголь, В.Г.Белинский, Н.А.Некрасов, И.С.Тургенев).

Но в начале XX века вопрос о мелодраме в русской критике начинает ставиться несколько в ином плане. Говоря о необходимости создания народного театра и о его особом репертуаре, А.Блок, А.М.Горький, А.В.Луначарский обращаются к лучшим образцам французской социальной мелодрамы XVIII века, увидев в них жанр, способный увлечь, воспитать зрителя будущего — народного зрителя.

А.Блок обратил внимание на мелодраму еще до революции (статья "О театре", 1908). Но после Октября в создании и работе Большого драматического театра, который должен был стать театром высокой трагедии и романтической драмы, он вновь обращается к заимствованной мелодраме. В своих рецензиях Блок приветствует включение в репертуар БДТ классической французской мелодрамы, дает похвальные отзывы на наиболее удачные мелодрамы советских драматургов.

Наряду с Блоком увидел в мелодраме не просто развлекательный жанр, а жанр, способный воспитывать массы, способный раскрыть глубину человеческих чувств и переживаний, и Горький. Интерес Горького к мелодраме усилился после революции, когда появилась реальная возможность создания народного театра. Н.В.Луначарский связывал будущее развитие советского театра с жанрами героической драмы, трагедии и мелодрамы. Его взгляды на театр, который необходим

народу, начали складываться задолго до революции ("Социализм и искусство", 1908). После революции в многочисленных статьях и рецензиях критик защищал мелодраму, часто пользовался приемами мелодрамы при создании своих собственных произведений ("Оливер Кромвель", "Ганцлер и слесарь", "Медвежья свадьба", "Яд").

Особое внимание на развитие мелодрамы обратил известный театральный критик П.А.Марков. В самом начале 20-х годов появилось несколько его статей, в которых он приветствовал возникновение Вольного театра и Театра комедии и мелодрамы. Задачи, которые ставили перед собой эти театры, возрождая жанр мелодрамы, были близки и понятны критику. Марков считал, что мелодрама соответствует требованиям революционного театра: в ней заключена особая театральность, мелодрама способна вызвать глубокие чувства и переживания. Путь, по которому должно идти развитие советской мелодрамы, Марков связывал с раскрытием в мелодраме нравственных и этических проблем времени.

Но в начале 20-х годов развитие мелодрамы пошло не по пути, определенному Горьким, Блоком, Луначарским, Марковым. Она развивала узкожанровые, консервативные формы. Авторы этих пьес пытались в мелодраме отразить революционные события, но давали поверхностное, искаженное представление о революционерах, заставляя их действовать в условиях, характерных для авантюрных романов ("Рабы" Криницкого, "Железная стена" Рынды-Алексеева, "Озеро Ляль" Файко, "Противогаз" Третьякова).

Во второй половине 20-х годов театр встал на путь освоения материала современности, в драмах усиливалось психологическое начало, драматургов уже волновали не только глобальные проблемы, связанные с историческим значением революции, но и проблемы влияния революции на формирование человеческой личности. Своеобразно эти проблемы решались в мелодрамах ("Яд" Луначарского, "Евграф - искатель приключений" и "Человек с портфелем" Файко, "Инженер Мерц" Никулина).

Пьеса "Яд" появилась в разгар споров в критике о бытовой драме, поэтому акцент в рецензиях был сделан на то, в какой мере правдиво и глубоко Луначарский отразил в ней советский быт. Настоящая дискуссия разгорелась в печати по поводу мелодрамы "Человек с портфелем". Спор о мелодраме Файко перешел в общий спор о социальной обусловленности характера, о приемах создания образа современного человека, о необходимости и своевременности постановки нравственно-этических проблем.

В целом интерес к мелодраме, появившийся в театральной крити-

тике 20-х годов, был закономерен: сама форма мелодрамы соответствовала агитационно-воспитательным задачам искусства этого периода. Этим объясняется заинтересованная пропаганда мелодрамы Горьким, Блюком, Луначарским, Марковым. Обращение критиков к конкретным произведениям жанра мелодрамы послужило поводом для постановки ряда вопросов развития советской драматургии. Оно свидетельствовало о поисках средств отражения героико-революционной темы. Театральные критики на примерах анализа мелодрам приходили к выводам о том, что новое содержание нельзя механически вклеивать в старые формы, подходить к новым темам и новым героям с точки зрения законов буржуазно-индивидуалистической мелодрамы. Неудачные опыты мелодрамы помогли понять, что постижение черт характера нового человека, новых идей не может быть достигнуто вне передачи социального содержания.

Р. В. Комина

К ТИПОЛОГИИ ЖАНРОВЫХ ФОРМ СОВРЕМЕННОЙ ДРАМЫ

Существует несколько подходов к изучению жанровой формы. Наиболее разработанным и широко применяемым при изучении текущих процессов современной литературы является анализ жанровых форм в их обусловленности конкретным историческим движением идейно-тематических пластов содержания. Интересен анализ жанровых форм в связи с особенностями "жанрового содержания", возникающего в широком стадийно-историческом контексте. Определенные жанровые тяготения обнаруживаются в ходе рассмотрения стилевых течений литературы. В специальных театроведческих работах особенности жанровой формы драмы восходят к театральной, сценической специфике драмы. Такой подход почти не привлекает внимания литературоведов. Между тем, учет, наряду с другими источниками жанровых форм, сценической предназначенности драматургического искусства может не только способствовать более системному охвату поэтики драмы. Он может послужить и полноте теоретического изучения самого явления жанра как специфического единства типа отражения, типа художественного осмысления определенных сторон действительности и типа художественной деятельности, бытования произведения в контексте культуры определенного времени.

Сосредоточенность на свойствах жанровой формы, сложившихся более всего под влиянием сценического искусства, высвечивает в современной советской драматургии в первую очередь наличие типов игровой и медитативной драмы. Первая из этих жанровых форм (ее хорошо представляют современные пьесы А. Арбузова, Э. Брагинского и

Э.Рязанова, А.Соколовой) наиболее активно заостряет в своей сжате и стилистике сценическое взаимодействие персонажей, организацию жизни на сцене. Противоположная ей жанровая форма (ее характерные образцы мы находим у И.Друце, Э.Ветемаа, А.Бтейна) заостряет в сюжетном и словесном рисунке иные элементы формы — логическое движение образов-идей, единство эмоционального тона, содержательность и стилистическую выразительность ремарок автора. Плодотворное развитие театрального искусства в 60-70-е годы, несомненно, повлияло на оттачивание драматургического мастерства каждой из этих форм. Так, игровая драма под влиянием театра, где критерий цельности спектакля становится более значимым, обретает все больше качество строгой ансамблевости образной системы (см. пьесы А.Соколовой), утверждает новый тип кульминации — "проходной", случайной, вариативной, как бы отданной драматургом на выбор актерам ("Гестские игры" А.Арбузова, "Притворщики" Э.Брагинского и Э.Рязанова). Медитативная драма также находит новые приемы слияния положительного героя и авторского голоса ("Возвращение на круги своя" И.Друце, "Незнакомец" Л.Зерина), новые приемы разрушения "четвертой стены" ("Беседы с сократом" Э.Радзинского)

Отношение к поэтике театральной игры позволяет также выделить жанровую форму пластической драмы, реализующей свои сценическую природу более всего в процессе сценической лепки характеров, их индивидуализации и типизации в ходе режиссерского и актерского соавторства с драматургом. Этот тип современной пьесы (к нему ближе пьесы А.Вампилова, М.Рошина, Р.Ибрагимбекова, Э.Володарского, А.Гельмана) сохраняет классическую структуру сюжета с разработанными конфликтами и выделенными кульминациями. Для этой драмы сегодня характерен интерес к новым социальным типам, детальному нравоописанию. Ее главный зрительский театральный эффект — это эффект "узнаваемости", "знакомых незнакомцев".

Восходя типологически к столь разным источникам как народный импровизационный театр, античная трагедия, реалистическая европейская драма, эти формы приобретают в современной советской драматургии большую рельефность, опираясь на растущую зрелость эстетического восприятия современного театрального зрителя и читателя.

Н.Т.Лаустов

ЭПИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМЕ

Жанровая картина драматического искусства XIX века — явление сложное и многообразное. В жанре находит свое выражение объект художественного изображения и изображающий объект; авторская оцен-

ка и направленность художественного отбора жизненного материала.

Драма в своем историческом развитии постоянно стремилась к расширению, к обогащению своих возможностей для постижения мира и жизни человека. Это стремление особенно усиливалось в те моменты, когда стали раскрываться глубокие социальные, исторические связи человека и среды, стали проявляться всеобщие общественные закономерности в судьбах людей. Жанровые и родовые границы драмы раздвигались за счет проникновения в нее элементов эпоса и лирики.

Эпизация — не прихоть отдельных драматургов и теоретиков, а внутренняя закономерность, потребность драмы, реализуемая на протяжении веков в творчестве В. Шекспира, Г. Гауптмана, Г. Ибсена, А. Пушкина, А. Островского, А. Чехова, Л. Толстого, М. Горького. Органическое соединение собственно драматических элементов с элементами эпическими позволяет проникнуть в ход исторического движения времени, глубоко раскрыть человека через эпохальное, всемирное содержание жизни.

Широкое, поистине эпическое изображение жизни в драмах различных жанров повлекло за собой поиски новых структурных форм, такого построения драматического конфликта, таких приемов и средств создания характеров, выявления авторской позиции, которые требовали обращения к эпосу. Расширение функции ремарки, превращение ее в своеобразную небольшую новеллу, многоэпизодность действия, подробные авторские характеристики персонажей, увеличение емкости авторского текста за счет описательно-повествовательных элементов — это черты, исконно присущие эпическим прозведениям, входя в драму, становятся составными моментами единого драматического действия.

Традиции эпизации драмы, заложенные классиками прошлого, творчески развиваются советскими драматургами. Новаторство молодой советской драматургии определялось ее стремлением постичь исторические судьбы народа и страны после Великого Октября. Личность и общество, человек и народ, судьба человеческая и судьба народная — вот что стоит в центре изображения героико-революционных эпопей К. Тренева "Любовь Яровая", В. Биль-Белоцерковского "Шторм", Б. Лавренева "Разлом", Вс. Иванова "Бронепоезд 14-69", Вс. Вишневского "Оптимистическая трагедия". Своеобразно входили эпические элементы в сатирические комедии Б. Ромашова, Л. Леонова, В. Маяковского, делая их более социально значимыми.

Многоэпизодность, широкое использование массовых сцен, свободное движение действия во времени и пространстве, выявление через борьбу персонажей коренных социально-классовых конфликтов эпохи — приметы советского драматургического эпоса 20-30-х годов. Завязкой и развязкой действия многих эпических драм служат повторные

моменты исторического характера в жизни нашей страны (драматические хроники Н.Погодина, М.Шатрова, А.Штейна, В.Лаврентьева). Сюжет в подобного рода пьесах носит эпический характер. В эпическом сюжете раскрывается множество человеческих судеб, которые непосредственно участвуют в переустройстве мира. Отсюда большое количество эпизодических лиц, неразрывными нитями связанных с главными персонажами. Через жизнь главных героев, через судьбы эпизодических лиц проходят токи истории, образуя один общий поток.

Композиция в эпической драме основывается на воспроизведении не одного, а нескольких связанных между собой событий. Эпическая по типу композиция (архитектоника множества событий, построение массовых сцен, открытость финалов) присуща современной социально-психологической драме и другим жанровым разновидностям (А.Арбузов, В.Панова, В.Розов, А.Салынский, К.Симонов). Введение персонажа от автора, хора, дикторского текста, комментариев, смещение временных планов, когда события прошлого анализируются людьми сегодняшнего дня, — эти и другие средства ведения драматического действия в современной драме — неоспоримое свидетельство расширения собственно драматического за счет эпизации. Элементы эпоса не разрушают драматическое произведение как целое, но обогащают его, позволяют полнее и глубже раскрыть его содержание. Эпизация — не единственный, а один из многих путей увеличения жанровой емкости драмы, особенно драмы на современном жизненном материале.

И.В.Теперина

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ И СТРУКТУРА ДЕЙСТВИЯ В ДРАМЕ
А.ВАМПИЛОВА "УТИНАЯ ОХОТА"

Жанровая форма драмы 60-70-х годов несет на себе яркий отпечаток социологических, политических и эстетических поисков эпохи. Актуальные проблемы этого времени — человек и современная действительность, общественная жизнь и нравственное совершенствование личности. В центре внимания писателей — исследование обыкновенного характера в повседневном течении жизни. В эпоху развитого социалистического общества утверждается идеал духовно богатой личности со сложными эмоциональными проявлениями, высокой гражданской активностью. С этим связано появление произведений, в центре которых стоит герой, ощущающий свою духовную неполноценность. "Исповедальность" и подведение итогов — характерные особенности не только прозы (Ч.Айтматов, Д.Трифонов, В.Аксенов, А.Битов, Э.Ва-

тема), но и драматургии (А.Арбузов, К.Симонов, А.Зампилов). Процессы социально-нравственного развития личности способствовали обновлению конфликта и обращению к чеховским принципам построения драмы, усилению синтеза родов и жанров, взаимодействию отдельных искусств.

Усиление психологизации приводит к обогащению всех средств реализации драматического действия, обуславливая следующие структурные особенности: постепенность завязки, открытость финалов, тающих новые конфликты, сюжет, основывающийся на изменении внутреннего мира героя, интенсивное использование эпизодной композиции, при которой ослабляется роль фабулы и возрастает значимость глубинных связей и отношений между действующими лицами.

Взаимодействие углубленного психологического анализа и структуры драматического действия хорошо просматривается в пьесе А.Зампилова "Утиная охота". Конфликт "Утиной охоты" отражает различные эмоции и свойства психики главного героя, не только устойчивые, но и динамические, также представляющие область социальной психологии. Своеобразие конфликта (трагический оттенок) в том, что противоречие между пробуждающейся совестью героя и беспринципностью и эгоизмом своим и окружающих приводит к гибели идеала человечности, и еще в том, что это конфликт единомышленников, а не антагонистов. Осознание героем своей неполноценности совершается очень поздно и дается более дорогой ценой, чем в других пьесах А.Зампилова.

Подобный тип конфликта предопределил форму объективации мысли одного персонажа, своеобразное сочетание сиюминутного и ретроспективного анализа. Стремясь показать крупным планом все этапы кризиса несостоявшейся личности, Зампилов проводит своего героя через целый ряд психологических стадий. Движение характера через ярко выраженные состояния определило сходство внешней структуры экспозиции и финала. Отличие финала лишь в том, что и зритель, и герой убедились в необратимости его потерь и в невозможности преодоления им иллюзий самоутешения в мире природы. Мгновенность, неожиданность, открытость финала закономерны, так как Зюлов, ощущая трагичность итогов самоанализа, не до конца понимает причины своего краха.

Особый динамизм действия "Утиной охоты" обусловлен еще и выбором героя, эмоционального, крайне не удовлетворенного жизнью и потрясенного розыгрышами приятелей и их равнодушием к нему. Это чувствуется уже в экспозиции (она косвенна и развернута), давшей представление о взаимоотношениях героя, определяющих черты его характера и конфликтном состоянии. Герой введен без подготовки и раскрыт сначала через косвенные приемы психологического анализа, а затем в действии. Фантазии Зюлова о реакции окружающих на его

смерть обрамляет развитие действия от завязки до кульминации.

Наличие двух аспектов конфликта (внутреннего и внешнего), двух планов изображения (драматического и комического), трех временных измерений (настоящего, прошедшего и будущего), этических и лирических элементов, экспериментальных обстоятельств свидетельствует о жанровой многозначности этой пьесы. Гражданственность, оптимизм и гуманизм А. Вампилова, хотя и выражены опосредствованно, явно ощутимы в системе изобразительных средств, что резко увеличивает познавательную и воздействующую силу этой пьесы и способствует рождению своеобразной эстетической формы.

П. Г. Яшина

ЛИРИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В ДРАМАТУРГИИ А. ВАМПИЛОВА

Почти все исследователи драматургии А. Вампилова обращают внимание на высокое лирическое напряжение его пьес, но отказываются видеть в нем жанрообразующий характер. В пьесах Вампилова различают и драму, и мелодраму, и водевиль, и притчу, традиции и Гоголя, и Чехова, и Арбузова, и Володина. Игровое начало, элемент условности в структуре драм Вампилова дают основание сближать их с творчеством Шоу, Пиранделло, Фриша, Дюрренмата.

В современной советской драматургии при всем разнообразии и пестроте материала можно различить два потока, два типа драмы. Это, прежде всего, драмы мысли, художественная структура которых подчинена одной конкретной, как правило, острой злободневной конфликтной ситуации и имеет целью возможно большее ее осмысление и проявление. Мысль художника здесь носит открыто публицистический характер, и весь материал действия выстраивается как система доказательств. Ведущее место в этих пьесах занимает диспут (открытый или затасанный), направленный на то, чтобы сформировать истину во всей ее диалектической сложности, противоречивости, внутренней равнонаправленности. Сюда можно отнести так называемые производственные драмы А. Гельмана, И. Дворецкого, В. Бокарева, а также и драмы морально-этического конфликта, которые принято называть психологическими драмами, В. Розова, А. Володина, С. Алёшина.

второй тип драмы характеризуется тем, что мысль художника здесь носит лирический характер. Тип лирической драмы в современной советской драматургии, к которому мы относим последние произведения А. Арбузова, пьесы Э. Радзинского, Р. Ибрагимбекова, А. Вампилова, характеризуется тем, что мысль художника здесь имеет посто-

янную потребность выйти за пределы конкретной жизненной ситуации в сферу чистой лирики, где и хранятся самые высокие нравственные ценности, соприкосновение с которыми очищает и возникает человеческую душу. Для авторов этих пьес мир — система тайн, неожиданных постижений и открытий, преобладаний и превращений. Поэтому такое большое место в этих пьесах занимает мотив проникновения сказки в жизнь и жизни в сказку. Отсюда и игровой характер их сюжетной структуры.

На наш взгляд, пьесы Вампилова могут быть отнесены к жанру лирической комедии. Судьба героев Вампилова протекает под контролем таинственных сил бытия, которые вдруг и неожиданно обнаруживают себя как раз именно в тот момент, когда герой особенно надеялся на себя и меньше всего думал о них. Поэтому такое большое место в пьесах Вампилова занимает игра случая, придавая им не только комедийный, но и водевильный характер. Лирическая природа пьесы Вампилова обуславливает и их особую иносказательность, которая дала основание исследователям видеть в них пьесы-притчи. Иносказание присутствует и в отдельных сюжетных ситуациях, и в неожиданных поворотах действия, и в расстановке действующих лиц, и в языковой организации пьес Вампилова. Отсюда и роль парадоксов и каламбуров в их художественной структуре. Так, в пьесе "Старший сын" действие завязывается каламбурным осмыслением известного афоризма: "все люди — братья". Но природа иносказания в пьесах Вампилова лирическая и никак не может быть сведена к однозначному нравовучению, присущему притче.

Лирическая природа пьес Вампилова выражается и в том, что действие в них строится как система мотивов и может быть осмыслено только с учетом того лирико-философского подтекста, который является результатом взаимодействия этих мотивов. Поэтому Вампилов не может быть понят вне традиции чеховской драматургии.

С.М. Козлова

"ИВАНОВ" А. П. ЧЕХОВА И "УТИНАЯ ОХОТА" А. ВАМПИЛОВА
(жанр как система эстетических отношений)

Анализ жанра драматического произведения как системы эстетических отношений представляется необходимым в связи с театральнo-исполнительской спецификой драмы, которая предполагает приспособление всех художественных и "технических" средств для активного эмоционального воздействия на коллективное сознание. Жанровое, то есть историческое и типологическое, существование драматического произведения определяется, во-первых, эстетическим типом героя ("жанровый" герой — трагический, драматический, комический, сатирический и т.д.),

во-вторых, единой эстетической (жанровой) тональностью пьесы, воссоздаваемой системой художественных средств, нередко стабильных для того или иного жанра, в-третьих, "жанровым" восприятием, в сфере которого совершается узнавание и соответствующая нравственно-эстетическая оценка "своего" героя.

Нашей задачей является попытка найти жанровый ключ к пьесе А.П.Чехова "Иванов" (Чехов А.П. "Иванов". Ранняя редакция 1887 г.), в которой впервые было заявлено рождение нового типа драмы, и к пьесе А.Вампилова, в которой особенно явно возобновилась традиция "страшной" пьесы чеховского театра. Идеино-эмоциональное содержание образа "иванова, нового в русской драматургии героя - "обыкновеннейшего человека", "не подлеца, не ангела, не шута" (Чехов) - определяется в пьесе методом "от противоположного", который заключается в ироническом пародировании и отрицании традиционных жанровых характеристик героя со стороны других персонажей (как и со стороны зрителя).

Изображение каждого поступка, действия героя в разных взаимоисключающих "измерениях" (например, отказ Иванова от свадьбы - с точки зрения самого Иванова, Саши, Лудкина и Лебелева) также порождает иронический скепсис ко всякой попытке определить характер, эстетическую сущность героя по внешней видимости его поведения. Иронически дискредитируя внешнее действие как способ объективной нравственно-эстетической оценки человека, Чехов акцентирует сюжетное развитие пьесы в сфере внутренней, духовной коллизии героя. Иванов-иронический образ, система художественных средств объективно выражает иронически-скептическое отношение к нему, апеллируя к сознательному и ироническому восприятию зрителя.

Жанровая общность "иванова" и "Утиной охоты" устанавливается на основе сходства их "эмоциональной партитуры" (Г.Н.Боячкиев). Герой пьесы А.Вампилова не дублирует чеховского Иванова. Образ обыкновенного интеллигента, разминувшегося со своим призванием, общим делом, погрязшего в суетности "нормальной" обыденной жизни и мучающегося смутным сознанием собственной вины, получил довольно широкое гражданское, психологическое и эстетическое истолкование в прозе конца 60-х - 70-х годов. Вводя новый для советской драмы этого времени тип героя, Вампилов, подобно Чехову, предупреждает сложившееся "жанровое" восприятие, выстраивая пародийно-ироническую систему образов - героев других жанров, от которых отталкивается и в которых отражается Зилев (Кузаков - герой мелодрамы, Саяпин - комедийный персонаж, официант - прагматический герой "производственной пьесы").

Собственно чеховское продолжается в драматургии Вампилова в стремлении воспроизвести на сцене работу человеческого духа, сознания. Утиная охота является завязкой внутреннего психологического конфликта: действие пьесы разворачивается в день охоты, охоты героя на себя — это день подведения итогов, день ожесточенной внутренней борьбы наедине со своей совестью, "материализующей" самые "большие" воспоминания. В таком контексте становится понятным портрет Зилова, обвешанного деревянными утками — "манками", мотив долгих сборов на охоту, мотив "очищения" охотой и т.п. В момент действия долгие душевные "сборы" подкреплены и стимулированы внешними обстоятельствами: дождь, боль в челюсти, похоронный венок, — которые заставили Зилова "задуматься", заглянуть в себя, начать "охоту". Таким образом, "эффекты" вампиловского театра служат средством гальванизации заколдованной материи человеческого духа. Вампилову важно привести героя не к самоубийству, а к самоанализу. И именно в выявлении и оценке духовных возможностей "обыкновеннейшего" человека своего времени — основной пафос пьесы и связанный с ним выбор средств идейно-эмоциональной характеристики явления. Взаимодействие двух эстетических планов изображения Зилова (драматический и комический) воссоздает иронический образ героя, формирует его ироническую оценку и восприятие. Динамически напряженная перебивка эмоциональных решений поведения героя в финале пьесы также иронически снимает и предупреждает любое категорическое суждение о нем: умер не умер, воскрес не воскрес, — чем создается эффект воздействия на сознание зрителя. Ирония пьесы, "разворотив" стереотипное и остраненное восприятие зрителя стремится обратить его суд над героем в суд над самим собой.

Подобная система эстетических отношений в пьесах А.П.Чехова и А.Вампилова позволяет определить их жанр как ироническую драму.

И.В.Григорай

ЖАНР ИСТОРИКО-БИОГРАФИЧЕСКОЙ ДРАМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ М.БУЛГАКОВА

Своеобразие жанра историко-биографической пьесы в том, что автор должен быть верен фактам и одновременно законам драмы. Драматург должен организовать сценическое действие так, чтобы оно исторически точно характеризовало героя. Задача усложняется для авторов пьес о писателях и поэтах: как показать через драматическое действие главную, творческую сторону жизни художника.

Решить эту задачу успешно М.А.Булгакову помогло его ориги-

нальное отношение к классической литературе и прекрасное владение драматургической техникой. В 30-е годы драматург полагал, что в литературном произведении первостепенное значение принадлежит философской мысли художника. В создании крупных характеров он видел следствие философской осознанности писательского мировосприятия и имел талант глубинного постижения философии другого художника через созданные им характеры.

В пьесе "Кабала святош" фабулу, основанную на фактах биографии Мольера, углубляет второй план - вызываемые по ассоциации образы мольеровских комедий и мысли великого комедиографа. Обращение к мольеристике убеждает, что устойчивый интерес Булгакова к Мольеру в 30-е годы был вызван общностью их мироощущения, близостью булгаковской концепции человека к мольеровской. Близость обнаруживается в системе образов и в строении фабулы "Кабалы святош". Название пьесы напрямую связано с монологом мольеровского Дон Жуана и всей историей борьбы Мольера с религиозными мракобесами. Включение в "Кабалу святош" отдельных деталей из легенды о Дон Жуане, не использованных Мольером, позволяет Булгакову уточнить мольеровское и собственное отношение к схватке комедиографа с фанатиками.

В строении отдельных сцен "Кабалы святош" используются комедийные приемы, ритм, рисунок драматической борьбы, взятые из комедий Мольера. Напоминая читателю-зрителю мольеровские сцены, драматург их как бы подсоединяет к своим. Мольеровские приемы выполняют функцию связующего звена между пьесой Булгакова и творчеством Мольера. Они - тот ассоциативный канал, через который вливается в "Кабалу святош" нечувствительно для человека - зрителя образы, мотивы и мысли Мольера. Наличие второго плана пьесы позволяет вплотную приблизиться к общественной борьбе Мольера и жизни его духа. В "Кабале святош" перед нами предстает реальный, исторический Мольер в том самом главном, что им было создано.

В пьесе "Последние дни" ассоциация с отдельными пушкинскими образами и идеями вводится через особенности речи героев. Символичность образов в "Кабале святош" и "Последних днях" связана с двойной природой драматического действия, с тем, что событийная фабула не совпадает с сюжетом, а восприятие сюжета включает в себя как непрерывное условие знание и философское осмысление творчества Мольера или Пушкина.

Пьеса "Последние дни" высвечивает одну особенность историко-биографической драмы, характерную не только для творчества Булгакова. Автору историко-биографической пьесы невозможно быть объективным ко всем персонажам. Ему приходится выбирать между главным

героем — целью его труда — и всеми остальными. Каждое историческое лицо, вошедшее в пьесу, было важно для Булгакова тем, чем оно могло напомнить, оттенить, возвысить слово, образ, мысль Пушкина, "работать" на идею бессмертия поэта. Подчинив характеристику героев единому критерию, исторически объективному в отношении Пушкина, Булгаков неминуемо оказывается не вполне объективен к остальным, и это неизбежно по общим законам драмы, где герои характеризуются теми своими отношениями, поступками, которые определяют развязку.

Обращение М.А.Булгакова в 30-е годы к жанру историко-биографической драмы, помимо субъективных обстоятельств, обусловлено временем, породившим особый интерес советских драматургов к этому жанру, — временем приобщения широких масс к культуре и возросшего интереса к истории своей страны, к истории человечества.

Л.В.Спроге

"ПЕТЕРБУРГСКАЯ ПОЭМА" В СОСТАВЕ ЛИРИЧЕСКОГО
ЦИКЛА А.БЛОКА "ГОРОД"

Исследователи русской литературы конца XIX — начала XX веков указывают на зыбкость границ между различными жанрами: стихотворением, лирической поэмой и стихотворным циклом, связывая это с процессом разрушения поэтических жанров, в частности, жанра поэмы. Следует указать на вторую "конструктивную" сторону этого процесса: поэма не просто исчезает, а вытесняется новым жанровым образованием — циклом.

Особое место лирический цикл занимает в поэтике символизма. Символ требует более широкого, чем может дать стихотворение, контекста для закрепления своего значения в сознании читателей; этот контекст — цикл, сборник (книга), "трилогия", "роман в стихах", как у А.Блока. Стихотворный цикл у символистов есть целостная модель мира, отражающая определенный этап творческой эволюции художника.

Цикл "Город" (1904–1908) оформился двояко, как путем собрания ряда текстов в определенное единство, так и через разрушение первичной целостности произведения ("Петербургская поэма"), и подчинения образовавшихся самостоятельных частей ("Петр", "Поединок") новой общности — цикловой организации.

Первоначальный вариант "Петербургской поэмы" А.Блока существенно отличается от "канонической" ее редакции, напечатанной впервые в альманахе "Белые ночи" (1907) в цикле "Томления весны". История составления сборников стихотворений наглядно демонстрирует,

как, постепенно трансформируясь, "Петербургская поэма" предстает в окончательной редакции "Города". Можно указать на два плана модификаций: а) текста "Петербургской поэмы"; б) циклового окружения (контекста).

"Петербургская поэма", включенная поэтом в лирический цикл "Город", взаимодействуя с другими его произведениями, теряет в цикловом контексте свою жанровую автономность. Отличие "я" первой части поэмы от лирического "я" второй в ее вариантах и "каноническом" тексте указывает на видоизменение отдельных ее частей.

Смысловая спаянность между отдельными стихотворениями цикла создается разнообразными конструктивными приемами: а) единством генезиса отдельных частей цикла: "Петр" и "Поединок", как бывшие части одного, хотя и распавшегося целого текста; б) сходной композиционной структурой двух или нескольких стихотворений (ср. намеренную замедленность действия в зачине и динамизм концовки стихотворений "Последний день", "Повесть", общность функции образа колокола при композиционном сдвиге - "Последний день", "Поединок", экспрессивность образа в последнем четверостишии "Последнего дня" и "Петра", налагающего на город печать обреченности); в) трансформацией одного и того же образа, например, образа Петра I в стихотворениях "Петр", "Поединок", "Вися над городом всемирным..." и др.; г) формированием внутрицикловых сюжетов (стихотворения "чердачной" темы) и тематических единств (стихотворения, объединенные в первых редакциях в раздел "1905").

Виды конструктивных связей (тематические, композиционные, синтаксические и др.) находятся в сложном взаимоотношении в структуре лирического цикла.

Сам факт включения "Петербургской поэмы" в цикл свидетельствует о тяготении последнего к поэмообразным композициям, к функциональному замещению поэмы, характерной черте символистской поэтики.

Р.С.Сгивак

ДОКТАБРЬСКАЯ ЛИРИКА МАЯКОВСКОГО КАК ЛИРИКА ФИЛОСОФСКАЯ

В истории мировой литературы можно выделить общность произведений, в основе концепции которых лежит осмысление мира в его всеобщих, сущностных, субстанциальных началах. В этих произведениях, в отличие от произведений, отражающих действительность прежде всего с точки зрения ее конкретных, видовых особенностей, философско-обобщающая тенденция входит непосредственно в сюжет и формирует

определенную жанрово-стилевую целостность художественной структуры.

По отношению к традиционной классификации исторически сложившихся жанровых форм намеченная структурная общность выступает как более крупная, межродовая группа философских жанров (философский метажанр). Она встречается в разных литературных направлениях, в разные эпохи, в разных национальных литературах.

Родовой разновидностью философского метажанра является философская лирика. Ее характеризует особый тип сюжета, построенного на нравственно- и натурфилософских оппозициях. Нравственно-философская проблематика может быть не закреплена в теме произведения, а конкретизирована в проблематике нравственно-психологической и социальной. Для обнаружения обобщенно-философского уровня сюжетного развития в произведениях такой структуры особенно большое значение имеет контекст лирического цикла, тома и всей лирической системы поэта.

Такова жанрово-стилевая структура дооктябрьской лирики В. Маяковского. В ее проблематике можно выделить два взаимодействующих плана отражения действительности - социально-нравственный и нравственно-философский. Соответственно творчество поэта 1910-х годов содержит обличение буржуазной морали и одновременно осмысление глобальных, сущностных закономерностей капитализма, его родовых качеств: отчуждения производителя от продукта и результата труда, человека - от природы, личности - от общества.

Конкретно-исторические нравственные и социальные противоречия между мещанской толпой буржуа-потребителей и лирическим героем поэт рассматривает в системе соотношения субстанциальных начал бытия - материального и духовного. Нарушение естественной гармонии этих начал, высвобождение материальной мощи буржуазной цивилизации из-под власти создавшего ее творческого, духовного начала и вследствие этого ее дегуманизации раскрываются Маяковским на образе буржуазного города, обуславливая его трагическое звучание.

В основе сюжета дооктябрьской лирики Маяковского конфликт товарных и духовных ценностей, логики вещей и человека. Он проявляется в кардинальном и трагическом распадении связей между замыслом и результатом действия, возможностями и реальностью, явлением и его общественной функцией.

Однако трагическая неразрешимость конфликта в условиях буржуазного строя уравнивается в изображении Маяковского самим фактом наличия в структуре лирики темы будущего. Свойственные ее решению черты утопии в системе философской лирики являются формой утверждения будущего в его важнейших, принципиальных качествах.

Сюжетная ситуация в философской лирике получает расширительное,

многоплановое прочтение. Этому содействует "генерализирующие" средства, выступающие в роли опознавательных знаков метаэтра. В лирике Маяковского 1910-х годов в подобной функции выступают подчеркнутая условность и экспериментальный характер сюжетной ситуации, метафорической гиперболизм детали, библейские, исторические, литературные аналогии, обобщенность, повторяемость, концептуальность ключевых образов.

Специфика сюжетной ситуации также связана в философской лирике с особенностями художественного времени и пространства. В лирике Маяковского используется категория вечного времени, а постоянно меняющаяся зрительная перспектива изображения позволяет поэту охватить предмет познания в его целостности.

В.И. Струнин

СИНКРЕТИЗМ ЖАНРА ПОЭМЫ В. ХЛЕБНИКОВА "ЗАНГЕЗИ"

"Зангези" - итоговое произведение, в котором наиболее отчетливо проявились особенности мировосприятия и творческого метода В. Хлебникова, жанровая специфика его поэзии последних лет.

Авторское определение жанра "Зангези" - "сверхповесть" - имеет метафорическое значение. Научный подход к проблеме позволяет говорить о своеобразном жанровом синкретизме. "Сосуществование" в рамках одного произведения различных жанровых структур - явление, редкое в литературе в целом, но чрезвычайно характерное для Хлебникова. Аналоги его встречаются в древнерусской литературе. Главная причина смешения отдельных жанров в ней, отмечает Д. С. Лихачев, "состояла в том, что основой для выделения жанра, наряду с другими признаками, служили не литературные особенности изложения, а самый предмет, тема, которой было посвящено произведение" (Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 2е. Л., "Художественная литература", 1971, с. 46.).

Сказанное с поправкой на творческую индивидуальность можно отнести и к "Зангези". Одна из тем произведения названа во "Введении": "новый вид работы в области речевого дела". В неразрывной связи с ней находится другая, определяющая: мысль о "законах времени". Работа по реализации ее продолжалась до конца жизни Хлебникова. Концепция времени становилась философским осмыслением действительности и определила особенности творческого метода поэта как утопического романтизма. Основные принципы его были сформулированы автором еще в 1909 г.: "свобода от времени и пространства"; парадоксальное оближение равнохарактерных явлений; "пользование мировыми явления-

ми, живописание звуком"; "каждая глава не должна походить на другую". Большинство из них нашло свое практическое выражение в "Детях Вьдуч" (1913 г.).

В советский период творческий метод Хлебникова претерпевает значительные изменения. Поэмы о революции "Лодомир", "Ночь перед Советами", "Ночной обыск" и др. отмечены чертами революционного романтизма. Новый опыт сказался и в работе над поэмой "Зангези", хотя революционная современность была отодвинута в ней прежними темами. Большинство составляющих "Зангези" "плоскостей" представляет собой образчики разносторонней слозотворческой деятельности поэта. Общая тема - "новый вид работы в области речевого творчества" - оправдывает таким образом наличие в произведении частей с различными жанровыми структурами. Их бытие характеризуется не принципами сосуществования, а довольно сложными отношениями: есть среди них "жанры-свезерены" и "жанры-вассалы"; "жанры объединяющие и жанры первичные" (Д.Лихачев, с.47,64). В роли первых у Хлебникова выступают жанры тех частей произведения, в которых главная тема находит наиболее полное и развернутое решение. Таковы в "Зангези" "плоскости" УП-ХП. По содержанию и жанровым признакам - это главы одной поэмы о "звездном языке", но даны они вразбивку и перемежаются с оценками "слушателей" с пояснениями Зангези: В том же жанровом ключе выполнены главы, где чувствуется "запах вещей числовой" ("плоскости" IУ,ХУШ,ХIХ). Жанры других, более мелких частей ("Боги", "Звукопис-"), попадая в силовые поля первых, притягиваются к ним, усложняя, но не разрушая жанровую структуру поэмы в целом.

Осознание в последний год его жизни бесперспективности словесного экспериментаторства нашло выражение в ряде стихотворений этого периода ("Одиноким лицевым", "Облако с облаком" и др.) сказалось оно и в "Зангези". Автор стремится быть понятным читателю. Введение в поэму разнородного материала в большинстве случаев получают мотивировку в виде авторских ремарок и пояснений.

В целом "Зангези" - поэма не столько "о путях человечества" (Н. Степанов), сколько о пути, проделанном автором, пути напряженных исканий, ошибок и открытий, преодоления прежних взглядов и становления новых. Логика идейно-творческого развития В.Хлебникова в последние годы свидетельствует о том, что он выходил на новые творческие рубежи, находясь на пороге подлинных открытий, осуществить которые помешала преждевременная смерть. "Поэма "Зангези", при всей сложности ее, не противоречит этой логике.

И.Д.Искрицкая

ЭВОЛЮЦИЯ ТВОРЧЕСТВА МАЯКОВСКОГО ОТ РОМАНТИЗМА
К РЕАЛИЗМУ (становление жанровой системы)

Устремленность раннего Маяковского к романтическому типу творчества вобрала в себя как наследие "классического" романтизма и критического реализма (осложненное влиянием модернизма), так и элементы социалистического мироощущения, которое, под влиянием ориентации поэта на политику ленинской партии, определило формирование в его творчестве метода социалистического реализма.

Очевидно, жанровая система художника формируется не обособленно, но в своеобразном сплаве с образной и стилевой системами, в скрытом "латентном" состоянии присутствующими уже на начальных стадиях развития поэта. Поэзия Маяковского, несмотря на наличие в ней явного рубежа, определяемого Октябрьской революцией, представляет собой сложную целостность, внутреннее единство которой обусловлено творческой личностью выдающегося поэта. Характер его творчества обусловлен особенностями поэтического мировосприятия Маяковского, уже на ранней стадии тяготеющего к эпохальным идейно-художественным обобщениям, вселенскому масштабу охвата чувств и событий. Отдельные дореволюционные стихотворения и группы стихотворений Маяковского несут в себе, по сути, поэmicное содержание, а его ранние поэмы представляют собой жанр комбинированный, принципиально новый, позволяющий типизировать не только характерность сознания лирического героя, но и само социальное бытие.

Первые стихотворения Маяковского ("Ночь", "Утро", "Порт", "Уличное") носят подчеркнуто пейзажный характер. Выдвижение на первый план в раннем творчестве Маяковского суггестивной функции искусства обусловило трансформацию жанра "пейзажа-настроения", в начале XX века являвшегося своеобразным "литературным показателем эпохи". Затем характер его ранней лирики сменяется медитативно-изобразительным: прямая авторская оценка, эмоционально-нравственная инвектива, выражающая романтический пафос одинокой, страдающей и протестующей личности, облекается в форму гневного окрика - стихотворение "Нате!", "Вам", "Эй!". Форма непосредственного обращения-размышления лирического героя характерна для лирики философского и интимно-личностного содержания ("Послушайте!", "Лиличка!").

Эстетические "накопления", сделанные поэтом в стихотворной жанровой форме, подытоживаются и качественно преобразуются им в больших жанрах. Жанровая форма - Гимны, не неся прямого политического заряда, связана с эстетической установкой поэта на максималь-

ную экспрессивно-негативную оценку буржуазной действительности и подготавливает собой концептуальные художественные символы, обличающие в поэмах "Облако в штанах", "Война и мир", "Человек" самую суть капиталистического мира.

Резкая жизненная актуализация в предреволюционной России одной из главных тем критического реализма - протеста против самодержавного строя - обусловила поиск Маяковским новых путей создания жанра, способного выразить непосредственно публицистическое содержание. Pamфлет "К ответу!" в форме гневного требования обобщил идейно-художественное содержание антивоенных произведений Маяковского. Новое жанровое образование - поэтохроника "Революция" - отразило характернейшую для зрелого творчества Маяковского тенденцию к документально правдивой и четкой, "кинематографичной" передаче исторического события.

Новая историческая эпоха, рожденная Октябрьской революцией, резко меняет тональность творчества Маяковского, в котором начинает господствовать пафос утверждения. Попытки запечатлеть грандиозную революционную эпоху в монументальной художественной форме ("Мистерия-Буфф", "150.000.000") сочетались в творчестве Маяковского с будничной повтической "работой на революцию", ставшей высшим этическим и эстетическим принципом художника.

Сложившееся в первые пореволюционные годы единство социально-активной жизненной и творческой позиции Маяковского, эстетическая и демократическая "децентрализация" им "высоких" и "низких" жанров, художественно исключительного и повседневного, мобилизация всех жанров, способных выбрать и выразить новое жизненное содержание, обусловило формирование в творчестве поэта метода социалистического реализма, многоплановая и разветвленная жанровая система которого соответствовала максимально полной связи поэта и общества, а также полифункциональной природе социалистического искусства.

Н.Т.Кирева

К ВОПРОСУ О СТАНОВЛЕНИИ ЖАНРА ИНТИМНОЙ ЛИРИКИ

В ПОЭЗИИ 20-х годов в . . .

(Дискуссия вокруг поэм В.В.Маяковского "Лябля" и "Про это")

В работе рассматриваются идейные и методологические проблемы развития жанра интимной лирики в начале 20-х годов. Исследуются причины кризиса жанра в первые послереволюционные годы и нового

расцвета его в "восстановительный период".

В центре внимания находится дискуссия, развернувшаяся в критике вокруг поэм В.В. Маяковского "Лябля" и "Про это". Ее материалы позволяют выявить основные концепции, касающиеся интимной лирики, выдвинутые представителями ведущих литературных группировок. В выступлениях перевальцев, рапповцев, конструктивистов, лефовцев отмечаются не только их ошибочные, подчас вредные отвергнутые временем теории, но и те позитивные, по настоящему плодотворные идеи, которые способствовали становлению теории и практики лирического жанра.

Особое внимание уделено разногласиям между Маяковским и его соратниками по Лефу, поводом для которых послужила поэма "Про это". Подробный анализ развернутой лефовцами полемической компании позволяет сделать заключение о коренном расхождении идейных и творческих принципов Маяковского и его окружения уже в самом начале деятельности Лефа.

Сами поэмы "Лябля" и "Про это" рассматриваются, в первую очередь, в теоретическом аспекте, как новаторские произведения, в которых Маяковский совершает подлинный переворот в жанре интимной лирики, находя для выражения нового мироощущения лирического героя форму, органично сочетающую лирику и эпос.

Ретроспективный обзор советской интимной лирики, начиная с 20-х годов и до наших дней, данный в заключении, помогает прийти к выводу о перспективности направления, зачинателем которого был Маяковский, чьи поэмы стали важной вехой не только в его творчестве, но и во всей нашей поэзии. в целом.

Н.А. Петрова

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ЖАНРОВОЙ ТИПОЛОГИИ РОМАНТИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ

Жанр поэмы генетически имеет эпическую природу. В эпоху романтизма формируется (и получает распространение в XX веке) жанровая разновидность, названная лиро-эпической. Стремление к синтезу родовых начал, нарушению жанрового канона характеризует момент перехода к новому типу художественного мышления. Новая жанровая форма объединяет генетически присущую поэме родовую характеристику с новообретенной, выявляющей обращенность романтизма к внутреннему миру человека.

Со временем диапазон произведений, определяемых как лиро-эпос, становится необычайно широк, потребность в конкретизации — очевидной. Основы типологии романтической поэмы (и, шире, нефабульной

поэмы нового времени) заложены эстетикой романтизма.

Сюжет поэмы развивается по эпической схеме: утрата - поиск - обретение, - намеченной Гегелем в характеристике классического эпоса (событие, ведущее "к конфликтам и нарушающим гармонию действиям и необходимо вызванным противодействиям", выявленной Гринцером и Мелетинским при анализе национальных эпосов. Вместе с тем поэма концентрируется вокруг идеи личности, приобретает "центростремительность" (Шеллинг), образ автора стремится отождествить себя с образом героя (лирический герой) или повествователь выступает в роли героя повествования. Столкновение эпической сюжетной схемы с центростремительностью сюжетной организации, "духовной субъективностью" (Гегель) в качестве протагониста определяет специфику нефабульной лиро-эпической поэмы.

Переход субъективности в сюжет означает концентрацию его на особом событии, абсолютизацию какого-либо из моментов - утраты, поиска или обретения. Состояние мира не объективно, зависит от мировосприятия субъекта, которое, в свою очередь, утверждает себя как общезначимое. В силу исторических причин романтическая поэма с лирической доминантой абсолютизирует состояние утраты. Общая эпическая схема иногда сохраняется в виде символического элемента ("Человек" Маяковского), но не сюжетобразующего. Отношения между миром и человеком диалогизируются ("Человек" Маяковского) и не поддаются однозначному завершению или же завершение конфликта достигается введением в сюжет темы творчества, своего рода "слова о слове", искусство предстает как гармонизирующая и завершающая сила ("Флейта-позвоночник" Маяковского, "Из колыбели вечно баркашей" Уитмена).

Таким образом, типология лиро-эпической нефабульной поэмы, которую точнее было бы называть центростремительной, возможна на основе выявления типа развития сюжета, родовой доминанты и способа завершения.

В.В.Дубровская

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЛИРИКИ А.ПРОКОФЬЕВА 30-х годов

Отношения между личностью поэта и окружающим миром непосредственно связаны с системой жанров. (Система ли это? - Некоторые последователи убеждены, что таковой не существует, например, В.Д.Сквозников). Однако, на наш взгляд, есть смысл говорить о такой системе, в основе которой многообразие отношения поэтического "я" и мира. Это многообразие можно "привести в порядок", хотя бы так: в сакра-

ментальной для лирики формуле "я и мир". "Мир может трактоваться как мир интимных переживаний, мир общества, мир природы, мир всеобщих законов бытия. В 30-е годы "Мир гражданского содружества" признавался самой перспективной областью, в которой могли раскрыться актуальные для эпохи качества "я" (характера). Отсюда в теории предпочтение ряда тем.

Это состояние "перестройки" лирики сказалось в творчестве молодых тогда поэтов и особенно А.Прокофьева.

Не уникальность отдельного человека, его внутреннего мира, а подобность судеб целого поколения занимает А.Прокофьева. Характерно в этом плане стихотворение, посвященное В.Саянову "Шли над морем буревестники". В нем идея общности судеб друзей определяет весь поэтический строй стихотворения и утверждается как положительное качество литературного быта и шире - социальной действительности.

На войну пойдем,
Оба песельники,
Если в плен попадем,
Оба висельники.

"Одинаковая жизнь" - вот то безусловно ценное, что дорого поэту, что соответствует его идеалу, рожденному в эпоху гражданской войны и революции. "Одинаковая жизнь" героев - вариант боевого содружества, когда "бумку подхватывает другой", и "тайны врагу не знать".

В области поэтической формы - жанра в первую очередь - это обстоятельство имеет свои последствия. В рамках темы революции и гражданской войны Прокофьев создает стихотворения одического типа ("Улица красных зорь", "мы" и др.) и стихотворения - баллады ("Песни уральских партизан").

В стихотворениях одического типа Прокофьев заменяет лирическое "я" лирическим "мы". Речь идет об особом складе лирического характера и в балладах. Эпизация творчества Прокофьева налицо. Но интересно то, что это происходит почти исключительно в рамках одной темы - революции, гражданской войны. Собственно же лирические высказывания, наиболее тесно связанные с кругом интимных переживаний, рождаются у А.Прокофьева в рамках ладожской (иногда ее называют крестьянской) темы.

Главным приобретением Прокофьева в стихах этой темы был свой герой, с оригинальной судьбой - выражение особого лирического характера. Думается, неправомерно утверждать, что между героями Про-

кофьева и самим поэтом нет ничего общего (И.Гринберг, В.Бузник). Так в лирике не бывает. Но интересно то, что мир поэтических переживаний Прокофьев строит (в рамках темы, о которой идет речь) по тем законам, которые отличились в поэтике фольклора и его жанровой системе. Песня фольклорно-эпического типа — та форма, в которую воплощаются интимные переживания поэта. Все-таки для Прокофьева всегда были актуальны уже существующие в художественном творчестве модели жанров (песни в первую очередь).

Итак, в творчестве Прокофьева мы можем наблюдать своеобразное противостояние лирических (песня) и пограничных с эпосом (баллада) жанров в рамках двух ведущих тем его творчества в 30-е годы: Ладоги и революции. Можно предположить, что это противостояние (можно сказать некая симметрия) есть следствие своего рода "двоемирия" поэтического творчества Прокофьева, а в целом — следствие романтического типа его художественного мышления.

Л.И.Мирошниченко

СВОЕОБРАЗИЕ ВОПЛОЩЕНИЯ ПРИНЦИПА
ИСТОРИЗМА В ЖАНРЕ ДРАМАТИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ
(на материале творчества П.Антокольского)

Драматическая поэма — смешанное жанровое образование, имеющее в своем арсенале изобразительно-выразительные и сюжетно-композиционные средства как лирики, эпоса, так и драмы, но сохраняющее ведущим лиро-эпическое начало, — накладывает свой отпечаток на эстетическое выражение принципа историзма в произведениях, выполненных в ее жанровой форме. Историзм проявляется в драматических поэмах многообразно: в историческом осмыслении современности, прошлого и будущего, в единых причинно-следственных связях; изображении закономерностей поступательно: движения общества; в социально-психологических исследованиях человека в обстоятельствах его конкретно-исторического бытия как порождения определенной эпохи.

В поэмах "Франсуа Вийон", "Робеспьер и Горгона" — историческая дистанция между автором и событиями, которые он изображает, дает специфические для данного жанра возможности постижения закономерностей истории и представления истории в революционной перспективе.

Реалистически и поэтически тонко рисует П.Антокольский судьбы человека и его дел в контексте истории, с марксистской точки зрения показывает роль личности и народа в историческом процессе. Герой драматических поэм Антокольского — это человек, сохранивший о себе

добрую память в народе (Франсуа Вион, Робеспьер). Он несет в произведение как сам жизненный материал, так и авторское видение его. Авторское "я" определяет жанрово-поэтическое решение темы, является основой четкой ритмической организации структуры произведения.

В изображении исторической действительности, в общей концепции событий П. Антокольский придерживается реалистического повествования. Вместе с тем в обрисовке героев он нередко обращается к характерной для драматической поэмы романтической гиперболлизации, символике, гротеску, иносказаниям, образам-лейтмотивам и т.п., что не противоречит принципу историзма, ибо настоящий историзм сказывается не во внешнем правдоподобии, а в самом способе мыслить, чувствовать, показывать существенные стороны и закономерности изображаемой эпохи. Характер главных героев всегда возвышенный, прометеевский, проявляющийся в конфликтах большого социального масштаба.

Проявляется в драматических поэмах Антокольского и свойственное этому жанру тяготение к философичности, притчеобразности. Свообразно построено соотношение факта и вымысла.

Существенной чертой драматических поэм Антокольского является изображение жизни в ее революционном развитии, дающее ощущение исторической перспективы, оптимистического пафоса, несмотря на то, что судьба главных героев всегда трагична. Диалектика художественного характера у Антокольского такова, что вместе с познанием литературного героя читатель познает и авторский взгляд на мир и человека. С предельной обнаженностью и страстностью в своих драматических поэмах он показывает, что революционное состояние мира и человека, противоборство добра и зла есть постоянное и неизменное свойство всего бытия, всей истории человечества.

Н.И. Прокопьева

ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА КНИГИ СТИХОВ Л.М. ТЫНОВА "ПЕРВОРОДСТВО"

Научные и критические исследования и обзоры современной поэзии пестрят многоцветьем жанровых определений: книга стихов, лирическая книга, лирический цикл, книга поэм и т.п. И.Гринберг и В.Гусев, И.Бузылев и А.Михайлов, Д.Степшис и М.Числов отмечают в своих работах тяготение советских поэтов к большой стихотворной форме. Л.Заманский связывает это явление с романтической

стилевой тенденцией. Думается, что появление книг стихов и поэм, утверждение и распространение крупных жанрообразований связано с тенденцией интеллектуализации лирики, с расширением масштабов лирического мышления.

Вслед за А.Блоком, А.Ахматовой, Н.Тихоновым, Э.Багрицким, В.Луговским к созданию книг стихов обращаются в 60 - 70-е годы М.Светлов, Е.Винокуров, Е.Евтушенко, Л.Чартинов и многие другие. Каждое стихотворение в такой книге, будучи законченным и самостоятельным произведением, одновременно становится частью целого и только в рамках этого целого наиболее полно раскрывается.

В творчестве Л.Мартынова можно выделить целый ряд подобных жанрообразований. Это книги стихов "Первородство", "Гиперболы", "Голос природы"; "Земная ноша" и др.

Структура книги "Первородство" подчинена созданию целостной картины мира. Микромодель этого образа дана уже в первой части книги - "Мгновение". Жизнь Земли, по мысли Мартынова, - частица жизни Вселенной, в центре ее стоит человек - и создание и создатель одновременно. На нем замыкаются все вопросы и все тайны мироздания. Человек - сгусток и сплав эмоций и мысли. В этой части формулируются основные проблемы: философские (время и человек, природа и человек, общество и человек и др.) и нравственные (любовь и рабство, доверчивость и лицемерие, гуманизм и др.).

"Лукоморье" включает в себя стихи, созданные за небольшим исключением в 30-40-е годы. Образ человека сближается здесь с образом лирического "я" поэта-романтика, мечтателя. Условно-реалистический образ Лукоморья - социально-неопределенной мечты о счастье - постепенно приобретает новые черты, демонстрируя сближение лирического героя с реальной действительностью.

Третья часть "Седьмое чувство" подчинена требованию единства изображения поэта и эпохи. Жизнь страны, течение времени выражается через личность лирического героя.

В четвертой части "Первородства" - уже в первом стихотворении "я" уступает место "мы". Проблемы личности решаются теперь через проблемы эпохи, истории, страны. Все чаще обращается поэт к разомкнутой аллегории, окказиональному обобщению частных фактов, к использованию мифологических образов. Часто время и место действия предстают в разных параметрах, что позволяет параллельно развивать и сталкивать несколько мотивов. Так, отказавшись от традиционной цепи образов, поэт передает многообразие мира, превращая читателя в соучастника поиска истины.

В основе лирического сюжета книги "Первородство" лежат, таким образом, поиски истины героем. Стремление привлечь читателя

к поэтическому размышлению вызывает появление прямых и внутренних диалогов. Фактически книга – диалог, утверждающий право первородства страны Советов, открывшей новую эпоху не только в социально-политическом смысле, но и в плане философского осмысления сущности бытия и сущности человека.

Наиболее приемлемым определением этого типа жанрообразования представляется следующее: лирико-философская книга стихов.

С.Л.Страшнов

ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ЛИРИКА И НРАВСТВЕННО-ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ БАЛЛАДА ПЕРИОДА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

Психологическая тенденция – важная особенность литературного процесса 1941–1945 годов. Между тем проблема психологизма фронтовой поэзии специально не изучалась.

Представляется необходимым рассмотреть ее в жанровом аспекте, поскольку каждый жанр или жанровая разновидность вно или особые, связанные с собственными возможностями, акценты в коллективно создаваемый портрет бойца. Первые штрихи сделали стихотворный очерк, очерковые миниатюры, "лирика другого человека". К 1942 году сложились две основные поэтические формы познания человека на войне – психологическая лирика и нравственно-психологическая баллада.

Психологическая лирика военных лет – это прежде всего стихи молодых поэтов-фронтовиков, на себе испытавших, по словам А.Яшина, "всю остроту пребывания между жизнью и смертью". В отличие от одической поэзии она жила не определившимся, а определявшимся чувством, отражала процесс становления личности. Отсюда – неременная дневниковость книг тогдашних дебютантов.

Для психологической лирики военных лет характерна также и повышенная фабульность, сообщавшая лирическому сюжету исключительную напряженность и интенсивность. Сюжетные особенности сближают и разводят психологическую лирику с балладой. Лирическая фабульность ограничена неспособностью героя рассматривать свои поступки со стороны. Стихотворение П.Шубина "Полигга" говорит, кажется, только о действиях, но показаны не прошедшие и не теперешние поступки, а будущее. Фабульное начало оборачивается все тем же переживанием – переживанием действия или восприятием обстановки.

Баллада имеет особые, эпические преимущества. Уступая лирике в исповедальной открытости, непосредственности, она вмещает разносторонние наблюдения, способна раздвинуть конкретное время действия, сочетать точку зрения повествователя и героя - в этом наглядно убеждает с поставление ситуативно схожих баллады А.Яшина "Атака" и стихотворения К.Симонова, П.Шубина. Основной принцип этой жанровой разновидности - типические характеры в исключительных обстоятельствах.

Отличие от своей предшественницы - баллады очерковой - нравственно-психологическая баллада уходит от формулирования качеств. Растворяясь в поступках и переживаниях героя, она выступает постепенно, в ходе повествования. Незавязчивость анализа обеспечивается близостью автора и героя, нередко воплощаемой в форме несобственно прямой речи персонажа (баллады А.Т.Твардовского "Дом бойца", "Иван Громяк" и др.).

В "Балладе о дружбе" С.Гудзенко и "Балладе о товарище" А.Твардовского непосредственный контакт задан изначально: рассказ ведется от первого лица. Конечно, личная форма повествования перемещает такую балладу на границу с психологической лирикой, и все же "я" объективируется в сюжете, действуя вместе с главным героем - объектом. Да и позиции их не всегда и не во всем совпадают, что заметно отличает субъективированную балладу от лирико-психологического портрета ("Зинка" Д.Друниной), где "я" выражается лишь через отношение.

Тяготая к этической проблематике, нравственно-психологическая баллада и психологическая лирика с разных сторон раскрыли ускоренное военными условиями развитие личности, ее самосознание, ответственность каждого перед страной и народом. Обе жанровые разновидности стоят у истоков кардинальной для литературы последнего тридцатилетия проблемы "Человек на войне".

Д.А.Мешков

О ПРИРОДЕ ЖАНРОВОГО НОВАТОРСТВА ЛИРИКИ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Как род литературы, лирика имела некогда определенные устойчивые жанровые формы. Выдвижение в условиях нового времени на первый план субъектно-личностного аспекта привело к жанровой переориентации лирики как рода, что отчетливо отразилось в открытии новых пластов поэтики, в интенсивном (особенно начало XX века) развитии выразительных возможностей стиха. Новое в поэти-

ке жанра (выразительное) покрывало и закрывало устойчивое, традиционно связываемое с тем или иным лирическим жанром а потому оно и представлялось как рождение нового жанра, кото ому и имени нет, и аналогии не находится. В итоге один из трех литературных родов все чаще рассматривается в современных теоретических работах как род, не имеющий жанровых форм или имеющий одну, синтетическую форму лирического стихотворения.

Утвердившийся в литературоведении принцип анализа лирических жанров "в зависимости от конкретного содержания, выраженно-го в нем душевного движения" ("Словарь литературоведческих терминов", М., 1974, с.82) диктует тематический подход (лирика гражданская, интимная, философская, пейзажная и т.п.) при выделении жанров. Но практика видных мастеров стиха убеждает, что тематический подход не выдерживает критики. Более того, деление лирики В.Маяковского на гражданскую и интимную запутывает вопрос о природе новаторства поэта, а выделение стихов философских и пейзажных у А.Твардовского не приближает нас к пониманию глубины его лирики. Тематический ("в зависимости от конкретного содержания") подход может иметь место в критике; он может быть полезен на первом этапе литературоведческого изучения, когда необходимо как-то описать и систематизировать материал; он удобен при анализе тенденций современной лирики вообще. Но он недостаточен в историко-литературном анализе (к именам Маяковского и Твардовского можно добавить С.Есенина, Н.Асеева, В.Луговского, Я.Смеякова и др.) и не приемлем в литературно-теоретическом исследовании жанрового новаторства лирики социалистического реализма.

Природа жанрового новаторства лирики социалистического реализма заключается в расширении границ лирики. Новаторский характер лирики социалистического реализма отчетливо выявляется в сопоставлении с лирикой начала XX века, содержанием которой, по характеристике А.Блока, был мир "переживания души, в наше время, по необходимости, уединенной". Синтетический жанр лирического стихотворения вполне покрывал такое содержание. В новых условиях жанровое содержание лирики изменилось, теперь оно связано с новой, социалистической действительностью, рожденной личностью, погруженной, по замечанию А.Метченко, "в большой мир общественных, всенародных и всечеловеческих интересов и связей, забот и радостей".

Эпический масштаб личности и содержание ее духовной жизни не дает возможности лирике ограничиться рамками самовыражения. В стремлении полнее и всестороннее дать объективный образ совре-

менного мира лирика социалистического реализма смело берет на себя и функции изображения. Изменившееся жанровое содержание уже не покрывается одной формой лирического стихотворения. Лирика становится более эпической. Новое в поэтике лирики социалистического реализма связано с поисками не только новых выразительных, но и изобразительных возможностей. Это и создает объективную необходимость обращения к старым/например, одическим/и поиска новых жанровых форм.

Р.И. Колесникова

ЖАНРОБРАЗУЮЩАЯ ФУНКЦИЯ СЮЖЕТА В ЛИРИКЕ

Сюжет всегда вырастает из переплетений и бесконечных вариаций трех основных компонентов содержания: эмпирической основы, мысли и чувства. Но сюжет в прозе и сюжет в поэзии — не одно и то же, и законы развития у них разные.

На основе обобщения учений о лирическом сюжете в фундаментальных трудах Б. Эйхенбаума, В. Кирмунского, Ю. Тынянова, А. Квятковского, М. Гаспарова, Ю. Лотмана и других советских литературоведов в работе определяются сущностные свойства сюжета в лирике. Выделенные в теоретическом аспекте общие закономерности его возникновения и развития рассматриваются затем в плане их жанрообразующей функции в произведениях современной поэзии.

Роль сюжета в жанрообразовании можно видеть при анализе внутренней структуры одного стихотворения. Так, логика сюжетного лирического самоуглубления от 1) внешних сторон действительности через 2) интимную, личную стадию чувства к 3) глубинному самопостижению в стихотворении "Золотые ворота" Е. Евтушенко делает очевидным развитие трех параллельных сюжетных линий (линии эмпирического слоя, личного чувства и "предметной символики"). Они, многократно повторяясь, как в системе зеркал, отражаются на разных уровнях художественного целого: в композиции, семантике, звукописи. Все три по вертикали, по шкале "в глубину" близки к равноправию, но неравноправны. Доминанта "предметно-символической" сюжетной линии придает стихотворению жанровые признаки медитативно-образительного лирического стихотворения.

Роль сюжета в жанрообразовании можно видеть и на сравнительном анализе двух произведений. Например, на первый взгляд, стихотворения Е. Евтушенко "Комиссары" (1960) и "Золотые ворота" (1967) однородны: тот же мотив запредельности, прием олицетворения,

выход в "иносферу", порыв к идеалу, те же внутренние переливы земных и космических мотивов в сознании и душе лирического героя.

Но анализ показывает, что протекание лирического сюжета в них различается, по крайней мере, по пяти признакам:

- 1) по степени обобщения предметного мира,
- 2) по положению основной точки отсчета,
- 3) по пространственной перспективе,
- 4) по временной конструкции,
- 5) по степени эмоциональной оценки.

В стихотворении "Комиссары" - двухлинейная сюжетная композиция. Жанрообразующим началом выступают сюжетные свойства баллады, хотя при этом их традиционные особенности размыты, "разбавлены" диффузно или "островками" ингредиентами лирического стихотворения и эпиграммы.

Итог: переходность, потенциальность формы не исчерпана, не приведена к какому-либо полюсу, а выступает как органическая сущность какой-то синтетической сюжетной модификации, изучение которой приведет к уяснению сюжетной модели, возникающей на стыке эволюции двух или более жанровых форм.

Д.Н.Мясников

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СИНТЕЗА В ПОЭМАХ Е.ЕВТУШЕНКО ("Под кожей статуи Свободы", "Коррида")

В последнее 20-летие поэма стала центром внимания исследователей, предметом оживленных дискуссий. Однако нет пока единства мнений о типологической сущности поэмы, классификация жанровых разновидностей определяется лишь из соотношения эпического, лирического, реже - драматического родовых начал (см. работы В.Базанова, А.Банкетова, В.Мешкова). Процессы, изменения, происходящие в современной поэме, далеко не всегда можно считать только межродовыми: она может быть результатом взаимопроникновения поэзии и публицистики, литературных родов и элементов различных видов или форм искусств - сценического, музыкального, кинематографического. А это качественно иная эстетическая система, требующая многомерного, дифференцированного определения жанровых разновидностей ее (см. работы Т.Волковой, И.Кирпеля). Сложная систематическая природа поэмы требует рассмотрения не только по "родовым",

"тематическим", "видовым" и т.д. уровням, но и по типу художественного синтеза, признаку важному, но не изученному.

Можно говорить о различных компонентах и уровнях художественного синтеза: интегративное начало во взаимодействии художественной и научной сфер отражения действительности; синтез отдельных искусств; синтез родов литературы и образование смежных жанров. Взаимопроникновение видов, форм искусства и родов литературы можно рассматривать в этом же контексте.

Типология современной поэмы и других смежных жанров в связи с этим будет следующей: а) событийно-сюжетные типы художественной структуры (лирическая драма; драматическая и повествовательные (лирическая и лиро-эпическая) поэмы - Е.Исаев, Д.Марцинкявичус, В.Федоров, Д.Самоилов; романы и повести в стихах; б) фрагментарные поэтические жанры (циклы и книги стихов; поэмы, состоящие из отдельных самостоятельных глав и имеющие определенное объединяющее начало - книги и поэмы В.Луговского, А.Твардовского, Э.Межелайтиса, А.Вознесенского); в) реже встречаются синкретические типы синтетической организации художественной структуры ("Поэма без героя" А.Ахматовой).

Поискам "нового поэтического качества" в жанре поэмы верен Е.Евтушенко. В 1962-1970 гг. он создает одну за другой "четыре основных поэмы" - "Братская ГЭС", "Коррида", "Под кожей статуи Свободы", "Казанский университет". Внешне похожие по проблематике, по структурным решениям, они нередко получают общее универсальное жанровое определение. Однако сравнительный анализ даже двух наименее исследованных поэм позволяет выявить их жанровые различия.

Поэму "Под кожей статуи Свободы" условно можно разделить на две части - путевой очерк по США и репортаж об "экскурсии внутри статуи". Она "смонтирована" из фрагментов, имеющих то или иное жанровое значение поэтических репортажей, монологов, условно связанных в драматическое действие, собственно-публицистических отступлений (памфлетов, репортажей, портретных зарисовок). Эпическое, лирическое и драматическое выступают здесь в синтезе с доминирующим публицистическим началом.

В "Корриде" эпическое, лирическое и драматическое проявляют себя не полно, не явно, а как бы переходят друг в друга. Трагический конфликт определяет расстановку действующих лиц, имитируется зрелище, но по пути развития действия автор не идет. Лирическое и в метафорическом сквозном образе корриды, и в эмоциональном авторском настрое, и в выборе поэтических средств, и в

минимальных временных границах монологов, но автор не берет слова себе, а как бы растворяется в персонажах. Эпическое - в масштабной организующей идее ("Мир от крови устал", "довольно коррид"). Поэме свойствен не традиционный, последовательный во времени тип повествования, а полифонический. В монологе каждого действующего лица не только лирические медитации, но и описание действительной функции персонажа. И эпическое, и лирическое, и драматическое выступают в "Корриде" в нерасчленном синкретическом художественном единстве.

С.А.Шуняева

ПРОБЛЕМА БАНРА В СОВРЕМЕННОЙ ФИЛОСОФСКОЙ ЛИРИКЕ

(из опыта Н.А.Заболоцкого, А.Т.Твардовского, Л.Н.Мартынова)

Философская лирика является одной из наиболее давних и устойчивых разновидностей лирической поэзии в целом. Ей выработана своя система эстетических и художественных принципов, которые исторически обновляются. Характеристика некоторых важнейших жанровых тенденций современной советской философской поэзии, путей жанрово-стилевого ее обновления в творчестве наиболее крупных и характерных ее представителей - Н.А.Заболоцкого, А.Т.Твардовского, Л.Н.Мартынова - многое проясняет в осмыслении самой сущности и направленности идейно-эстетических, художественных исканий советской поэзии в целом, в определении перспективных путей ее дальнейшего развития.

Основы поэтической концепции мира у Заболоцкого - традиционное мироздание, где, однако, нет уже непроходимой грани между макрокосмом, обикновенным человеческим и микрокосмом. Происходит принципиальное раздвижение художественного мира элегии (медитации). С одной стороны, поэтически условные "светила" в большей мере "материализуются", "опредмечиваются"; Вселенная "обживаетя". С другой - предельно малое, непоэтическое вводится в сферу духовного, поэтизируется. Образуются новые "нервные узлы" поэзии, передающие единство мира, Вселенной.

Стихийность мира поэт осознает как зго диалектику. Он разрабатывает принципы передачи самого сложного и противоречивого процесса бытия, новато ски переосмысливая классические традиции. При этом по-новому для поэзии решается вопрос о сущности и явлении. Осуществив "рывок" из эмпирического, а потому плоского мира явлений в мир сущностей, он не утратил "живого образа" вещей

и явлений. Именно Заболоцкому удалось здесь преодолеть извечное противоречие между "одно дело знать, а другое - чувствовать" (Ч.А. Заболоцкий), что особенно важно для дальнейшего движения натурфилософской лирики, когда в современных условиях значительно усиливается познавательный момент, гипертрофия которого угрожает привести к разрушению специфики искусства (например, в так называемой "научной поэзии") .

Философская элегия (шире - медитация) другого плана, восходящая к традициям Пушкина, получила творческое развитие, принципиальное обновление в поздней лирике А.Т.Твардовского. Углубление и обогащение принципа художественного историзма значительно расширило ее возможности. Упрочилась связь времен: прошлого, настоящего, будущего. Быт и бытие, история страны и биография личности выступили в поэзии А.Т.Твардовского в единстве. Благодаря этому, философская элегия вобрала широкий исторический материал: память личная и историческая взаимопроникают в ней. Вечные, абстрактные, общечеловеческие темы осмысливаются как глубоко конкретно-исторические, получают социальное наполнение. "Душа", "совесть", "красота", "добро" - ключевые понятия советской поэзии - у Твардовского, концентрируя богатый предшествующий опыт их осмысления в философской лирике, "укореняются" в самой поэзии. При этом коммунистическое и общечеловеческое осмысливаются в единстве, что определило характер и содержание идейно-эстетического идеала "жизнь" "счастье", "краса земная".

Узловое положение в рассматриваемый период занимает проблема "искусство и человек" . Стремление художника активно воздействовать на мир проявилось и в усилении внимания к личности современника, перестройке его внутреннего мира, духовных основ в условиях бурно меняющейся действительности.

В этом плане характерны творческие искания Л.Н.Мартынова; значительна роль его опыта в осмыслении гуманистической сущности НТР в условиях социализма, в осмыслении активной, творческой природы самого искусства, его участие в воспитании личности.

Изменяется характер лирического героя: черты преобразователя, творца становятся определяющими. На первый план выступает "пересоздающая" способность искусства, способность к художественному открытию мира. Читатель активно вовлекается в "сотворчество".

Происходит не опосредованное, но прямое самопознание личности, а творчество, поэтическое в том числе, Мартыновым осознается как внутреннее преобразование, строительство человеком себя. С

этим мы связываем столь характерную особенность его творчества, как тенденция к созданию книг стихов — своеобразного жанрового единства. Радикальный характер его новаторства (образный строй, композиция, жанрово-стилевые структуры, поэтика) не исключает и своеобразное использование им закрепленных традицией возможностей: элегический и одический строй традиционной философской поэзии, "смягчающий" заданную рассудочность его "монологов"; традиционные же, в том числе и архаические, приемные средства ораторской речи, обслуживающие остро современную поэтическую публицистику философского склада и др.

Л. В. Иванова

СТИХОТВОРНЫЙ РАССКАЗ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ (к вопросу о дифференциации жанра)

Литературные жанры как общие типологические формы развития литературы исторически проявляются в пределах конкретной формы. Жанровые системы являются своеобразным выразителем уровня эстетического сознания. Жанровые признаки устойчивы, но не неподвижны, они обладают способностью постоянного возрождения и обновления на каждом новом этапе развития литературы.

Расширение сферы поэтического переживания, увеличение тематического диапазона и творческих возможностей лирики — неоспоримый факт литературы социалистического реализма. Творческая эволюция традиционных жанров, появление новых характеризуют современное состояние советской поэзии.

Наряду с балладной формой художественного мышления, наряду со стихотворным рассказом нравоучительного содержания, высмеивающего пороки общества, — басни, следует выделить жанр стихотворного рассказа. Он находится в типологической общности с названными жанрами и вполне определился как самостоятельный в области содержательно-эмоционального отражения действительности. Жанр — это "тяготение к определенным образцам, и область, к которой принадлежат произведения одного жанра, должна бы не отграничиваться от других точной пограничной линией" (Б. Томашевский). Но как категория конкретно-историческая жанр обязательно проходит этап самоопределения, в котором устанавливаются его разграничительные признаки.

Стихотворный рассказ — это стихотворение небольшого объема, в котором присутствует рассказ о событии или ряде событий, связанных в причинно-временную цепь, включающих эмоциональное пережива-

ние рассказчика. Сюжет однопланов, неразвит, но имеет минимум жанрового знака — три элемента: завязку, кульминацию и развязку.

Характер повествования отличен от балладного, где дается возвышенное, динамическое изображение какого-либо яркого жизненного эпизода. Стихотворный рассказ повествует о событиях внешне не примечательных, о частностях реальной жизни. Наличествует несколько действующих лиц — персонажей, взятых в одной своей характерности.

Монологическое качество поэтической речи приобретает повествовательное выражение, поскольку о событии рассказывает автор, рассказывая о внешнем по отношению к себе, авторское сознание неизменный участник происходящего, поскольку все пропускается через призму авторского зрения. Жанру не противопоставлен элемент диалогической речи.

В словесно-образном плане стихотворный рассказ сохраняет специфическое качество стихотворной речи как речи особо организованной. Несмотря на резкое увеличение функции общеупотребительных слов речевая структура изменяется в плане возрастания их экспрессивно-образительного значения, так как они переносятся в новую стилистическую среду.

Стихотворный рассказ имеет свою традицию в советской поэзии. Наличие подобных жанровых образований можно найти в творчестве В. Маяковского, И. Сельвинского, Э. Багрицкого, В. Луговского, А. Твардовского и многих других советских поэтов. Стихотворный рассказ обладает всеми возможностями выражения индивидуального мира поэта в своем жанровом оформлении.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

М.М.Г и р ш м а н. Жанр, метод, стиль как необходимые характеристики целостности художественного произведения в литературе нового времени.....	3
И.Л.Д ей д е р м а н. Система метод-жанр-стиль в историко-литературном процессе.....	4
И.И.С те б у н, Д.К а р б и в н и ч а я. Жанровый потенциал романного эпоса.....	6
М.Г.С о к о л я н с к и й. Проблемы типологии романа в современном литературоведении.....	7
А.И.Ф и л а т о в а. К вопросу о жанровой классификации советского исторического романа.....	9
В.И.Б о р и с е я к о. Эстетическая концепция личности как фундаментальный методологический принцип литературной теории.....	II
Ф.З.К а н у н о в а. Гносеологические основы романтизма В.А.Жуковского.....	13
А.П.К а з а р к и н. Жанровое определение и критическая оценка....	14
И.А.К а л и н и н а. Вопросы теории жанра в работах Ю.Н.Тынянова....	16
А.М.К о р о к о т и н а. Проблемы метода литературной критики в 20-е годы.....	18
А.Г.С в е ш н и к о в. Жанровые модификации прозы 20-х годов и проблема "живого человека".....	20
Э.Г.Ш и к. Некоторые закономерности развития эпических жанров....	21
И.Л.С м о л ь я к о в а. Соотношение форм авторского "я" как жанрообразующий признак мемуарно-автобиографической литературы.....	23
В.В.Б л а ж е с. Толыклорный тип эпосов.....	25
Л.С.С о б л е в а. Особенности возникновения и развития жанра исторических паремий Борису и Глебу.....	27
Г.П.Р ы ч к о в а. Рассуждения /размышления/ как жанр сатирической журнальной публицистики 2-й половины XVIII века.....	29
О.Б.К а ф а н о в а. Н.М.Карамзин и французская нравоучительная сказка.....	31
В.В.С о л о м о н о в а. Жанровое своеобразие эпистолярного наследия В.Г.Белинского.....	33
Г.И.Щ е р б а к о в а. Жанровое определение сатиры в русской критике 40-х годов.....	34
Л.И.Г и н з б у р г. Субъектная организация светской повести в русской литературе 20-30-х годов XIX века.....	36

Н.Е.Меднис. Система романых моделей в романе Пушкина "Евгений Онегин".....	37
М.С.Штерн. Трансформация дидактико-аллегорических жанров в прозе В.Ф.Одоевского.....	39
Л.И.Крекнииа. Жанровое своеобразие романа А.Ф.Вельтмана "Странник".....	40
М.И.Шаблей. О жанре "Героя нашего времени" М.Ю.Лермонтова..	42
Л.А.Ходанен. О жанре "Героя нашего времени" М.Ю.Лермонтова..	44
М.И.Бент. М.Ю.Лермонтов и П.Мериме.....	45
Т.Т.Уразаева. О некоторых особенностях осмысления жанров повести и новеллы в критике 30-х годов XIX века.....	47
А.А.Жук. Жанровая обусловленность форм комического в физиологическом очерке.....	49
Е.И.Анненкова. Жанровые искания Гоголя 1840-х годов.....	50
Н.А.Вердеревская. Жанр романа в русской литературе конца 50-х - начала 60-х годов XIX века /1858-1863/.....	52
Н.Д.Тамарченко. К вопросу о типе тургеневского романа..	54
Е.Г.Новикова. Динамика малых повествовательных жанров в творчестве И.С.Тургенева.....	56
А.А.Фирсова. О жанровом своеобразии романа И.С.Тургенева "Новь".....	57
Г.А.Ануфриев. О художественном времени и пространстве в романе Ф.М.Достоевского "Преступление и наказание".....	58
В.С.Пушкарева. Об одном мотиве у Н.А.Некрасова и Ф.М.Достоевского.	60
Т.Г.Новоселова. Повесть-роман - повесть.....	62
Е.А.Акелькина. Пушкинская традиция повествования в "Записках из мертвого дома" Ф.М.Достоевского.....	64
В.В.Смирнова. Элементы "Общественного романа" 1860-х годов в "Бесах" Ф.М.Достоевского.....	66
А.В.Розов. Интерпретация художественной системы текста в жанре литературной пародии.....	68
Л.С.Тамарченко. К вопросу о жанровом воздействии произведений Достоевского на немецкий роман XX века.....	69
М.В.Строганов. О формировании художественного метода Льва Толстого.....	72
Э.М.Шлякова. Динамика жанровой структуры "Севастопольских рассказов" Л.Н.Толстого.....	73
П.Г.Николаев. Публицистические элементы в диалогии Л.Н.Толстого "Крейперова соната", "Дьявол".....	75

Т.Ф.Рябцева. Художественная функция парадокса в структуре повестей А.В.Дружинина.....	77
Г.Н.Кудрявцева. Фельетонный роман "Петербургские трущобы" В.В.Крестовского.....	78
А.И.Гречеv. Жанр как форма выражения авторского сознания в романе Н.Г.Чернышевского "Повести в повести".....	80
Н.А.Каргаполов, Н.Е.Меднис. Эпийные элементы в романе Лескова "Соборяне".....	82
И.А.Смирин. Миниатюра в жанровой системе реализма.....	84
Е.Г.Руднева. О романтике в правоописательных жанрах.....	85
Н.Э.Бакиров. Жанрово-стилевые искания Короленко и развитие реалистической прозы конца XIX - начала XX веков....	87
Т.Г.Леонова. К вопросу об эволюции жанра сказки в русской литературе XIX века.....	89
В.М.Яценко. Философские основы принципа динамизма художественной структуры в эстетике Ромэна Роллана.....	91
Л.Ф.Луцевич. Основные принципы переложения псалмов А.П.Сумароковым.....	93
А.М.Виноградов. Психологическая баллада Н.А.Львова.....	94
Т.Л.Власенко. Развитие идеи личности и проблема жанрового мышления.....	96
Б.О.Корман. Жанровое мышление и личное начало в поэзии К.Н.Батюшкова.....	98
Ф.З.Канунова. О личности Жуковского-читателя.....	99
А.С.Янушкевич. Проблема эпического в эстетике и творчестве В.А.Жуковского.....	101
В.М.Костин. Место перевода "Сиды" И.Гердера в жанровой эволюции В.А.Жуковского.....	103
К.В.Шамраев. Жанровая система В.А.Жуковского-переводчика Л.Уланда.....	105
Н.Б.Реморова. К вопросу о лирическом цикле у В.А.Жуковского.....	107
Г.А.Чупина, Т.В.Степанова. Орывки из "Илиады" Гомера в переводе В.А.Жуковского.....	109
Н.Ю.Тяпугина. Жанр эпиграммы в творчестве А.С.Пушкина....	110
Е.Н.Курдина. Сибирский этап развития гражданского романтизма.....	112
Н.А.Наумова. Проблема народности и ее преломление в критической и стихотворной практике 20-х годов XIX века..	113
В.И.Чулков. Эволюция жанра поэмы и проблема метода в творчестве А.И.Полежаева.....	114

Е.А.П о т а п о в а. Жанр миниатюры в поэзии Тютчева.....	116
Ю.Д.Н е с т е р о в. Некролог как жанр русской революционной поэзии.....	118
С.И.Х р а м о в а. Поэма Н.П.Огарева "Странник" и традиции жанра видений.....	120
А.А.А с о я н. "Сны" трех поэтов.....	122
В.В.К у д а с о в а. Некоторые структурные особенности лирического цикла Ап.Григорьева "Борьба".....	123
Я.И.Г у д о ш н и к о в. Основные жанровые разновидности русской песенной лирики.....	125
О.Б.Л е б е д е в а. К проблеме драмы в творчестве В.А. Жуковского.....	126
Э.Г.Д е м е н т ь е в. О жанровой структуре русского водевиля.....	128
А.И.Ж у р а в л е в а. Основные жанровые разновидности комедий Островского.....	129
А.В.П о д ч и н е н о в. К проблеме трагикомического.....	131
Л.П.Ш а т и н а. Чеховская традиция в системе жанра пьес Л.Хеллман.....	133
В.Г.Б а б е н к о. Термин "жанровая система" в контексте исследования современной драматургии запада.....	135
В.М.П а в е р м а н. К вопросу о традициях Чехова-драматурга в современном театре и типологии жанра "драмы настроения".....	136
З.Я.Х о л о д о в а. Сказочное в жанровой структуре произведения М.М.Пришвина.....	138
А.А.А ч а т о в а. Сюжет и авторская позиция в рассказах Л.Андреева 900-х годов.....	140
А.С.С в а р о в с к а я. Поэтика эпического в "малой" прозе 1910-х годов.....	142
Е.С.З а ш и х и н. Горьковская новеллистика 20-х годов и современный советский рассказ.....	143
А.С.Г р и ш и н. Русский советский рассказ второй половины 20-х годов.....	145
А.П.Д о л г о в. Сатирико-юмористический рассказ в 20-е годы.....	147
А.С.А г а п о в а. Новаторский характер рассказов А.Неверова первых лет Октября 1917-1921 гг./.....	149
О.Н.Щ е р б а н ь. Рассказы Сергея Маркова.....	150
Л.А.П у д а л о в а. Рассказ Вс.Иванова "Агасфер".....	152
Г.А.Ш е в а н о в а. "Черные сухари" Е.Драбкиной как жанр "невдуманных" автобиографических рассказов.....	154
Т.В.К о н о в а л о в а. Своеобразие финала в рассказах Сергея Никитина.....	155

Л.М.Слободянинова. Внутрижанровые разновидности сказов П.П.Бажова.....	157
Б.А.Байтанаев. У истоков казахского рассказа.....	159
В.А.Михнюкевич. Жанровая природа литературного сказа.....	160
В.П.Скобелев. Об архаическом элементе в жанровой раз- витии повести.....	162
В.Х.Фирстов. Композиционные особенности романа А.М.Горь- кого "Мать".....	164
А.В.Ставицкий. Реалистическое и "нормативное" начала в философской повести И.А.Бунина.....	165
О.А.Писарева. О художественном времени в романе Л.Ле- онова "Дорога на океан".....	167
В.К.Кайгородова. Образы-символы в структуре романов Леонида Леонова "Дорога на океан", "Русский лес", "Вор".....	168
Н.И.Стопченко. М.Шолохов в художественных исканиях писателей ГДР.....	170
Т.С.Фролова. О жанровом своеобразии романа М.А.Булгакова "Мастер и Маргарита".....	172
Л.А.Юровская. К проблеме традиций и новаторства в твор- честве С.Залыгина.....	174
А.И.Наггаев. Жанрово-композиционные особенности "Царь- рыбы" В.Астафьева.....	175
А.Н.Миреева. Концепция народного характера и жанровые искания в творчестве М.А.Алексеева.....	177
М.В.Петрова. Стилиевые функции притчи в повестях В.Быкова.....	178
А.А.Торшин. Жанровая классификация фронтовой повести 70-х годов.....	180
Т.Л.Рибальченко. Литературная проекция как жанро- образующее начало.....	182
М.В.Грицанова. Жанровое своеобразие повести для подростков.....	183
Р.Ф.Панченко. Особенности финала повести для подрост- ков в советской прозе 60-х годов.....	185
Н.Н.Киселев. Художественное восприятие и жанровое развитие драматургии.....	186
Н.П.Иванов. Жанр трагедии в драматургии русского символизма.....	188
Э.П.Хомич. Жанровые черты социально-политической драмы эпохи первой русской революции.....	189
Т.Т.Савченко. Автопародия как жанровая разновидность и ранние драмы Ал.Блока.....	191
В.Е.Головчинер. Традиции агитдрамы в пьесах Е.Шварца.....	192

Т.Г.П л о х о т н ъ к.	Вопрос о мелодраме в критике 20-х годов..	194
Р.В.К о м и н а.	К типологии жанровых форм современной драмы...	196
Н.Т.Х а у с т о в.	Эпическое начало в современной драме.....	197
Н.В.Т е п е р и н а.	Психологический анализ и структура действия в драме А.Вампилова "Утиная охота".....	199
Н.Г.Я ш и н а.	Лирическое начало в драматургии А.Вампилова.....	201
С.М.К о з л о в а.	"Иванов" А.П.Чехова и "Утиная охота" А.Вампилова.....	202
И.В.Г р и г о р а й.	Жанр историко-биографической драмы в творчестве М.Булгакова.....	204
Л.В.С п р о г е.	"Петербургская поэма" в составе лирического цикла А.Блока "Город".....	206
Р.С.С п и в а к.	Дюктябрьская лирика Маяковского как лирика философская.....	207
В.И.С т р у н и н.	Синкретизм жанра поэмы В.Хлебникова "Зангези".....	209
И.Ю.И с к р ж и ц к а я.	Эволюция творчества Маяковского от романтизма к реализму.....	211
Н.Т.К и р е е в а.	К вопросу о становлении жанра интимной лирики в поэзии 20-х годов.....	212
Н.А.П е т р о в а.	Некоторые аспекты жанровой типологии романтической поэмы.....	213
В.В.Д у б р о в с к а я.	Жанровое своеобразие лирики А.Прокофьева 30-х годов.....	214
Л.И.М и р о ш н и ч е н к о.	Своеобразие воплощения принципа историзма в жанре драматической поэмы.....	216
Н.И.П р о к о п ъ е в а.	Жанровая специфика книги стихов Л.Мартынова "Первородство".....	217
С.Л.С т р а ш н о в.	Психологическая лирика и нравственно-психологическая баллада периода Великой Отечественной войны..	219
Ю.А.М е ш к о в.	О природе жанрового новаторства лирики социалистического реализма.....	220
Р.И.К о л е с н и к о в а.	Жанрообразующая функция сюжета в лирике.....	222
Ю.Н.М я с н и к о в.	Особенности художественного синтеза в поэмах Е.Евтушенко.....	223
С.А.Ш у н я е в а.	Проблема жанра в современной философской лирике... ..	225
Л.В.И в а н о в а.	Стихотворный рассказ в современной русской поэзии.....	227

Проблемы литературных
жанров

ИБ № 467

Редактор В.А.Малаховская

КЗ 03117 Сдано в набор Подписано к печати 2/7-76
Формат 60x84 I/16 Бумага типографская № 2.
П.л.14,0; уч.-изд.12,3; усл.п.л.13,5.
Заказ 560 Тираж 500 экз. Цена 1р. 80 к.

Издательство ТГУ, 634029, Томск, ул. Никитина, 17.
Ротапринт ТГУ, 634029, Томск, ул. Никитина, 17.

1-981007

Томский госуниверситет 1878



Научная библиотека 00701498