Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ПРОБЛЕМЫ

ЛИТЕРАТУРНЫХ ЖАНРОВ

ТОМСК-1975

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета
БИБЛИОТЕКА
КАНУНОВОЙ ФАИНЫ ЗИНОВЬЕВ

Томский ордена Трудового Красного Знамени государственный
университет имени В.В.Куйбышева

П Р О Б Л Е М Ы
Л И Т Е Р А Т У Р Н Ы Х Ж А Н Р О В

Материалы второй научной межвузовской
конференции 30 сентября – 4 октября
1975 года

Издательство Томского университета
Томск – 1975

1-981006

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
ДЛЯ КНИГ
ТГУ

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

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

© Издательство Томского университета, 1975 г.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

А.С.Субботин

О КАТЕГОРИИ ЖАНРА И ЕЕ ОТНОШЕНИЯХ С "РОДАМИ" И "ВИДАМИ"

Словари, учебники и учебные пособия часто не придают термину "жанр" самостоятельного значения, используя его в качестве иноземного синонима к понятиям "рода" (Л.И.Тимофеев), "вида" (Ф.И. Головенченко) и "разновидности" (Г.Л.Абрамович), однако в практике современного литературоведения этот термин, по существу, вытеснил другие обозначения и вышел в заглавия сотен статей, разделов, книг.

За сменой терминов замечается новый взгляд на типологию, новая методика изучения литературных явлений. В данном случае "новое" частично оказывается хорошо забытым старым, поэтому уместно напомнить, что слово "жанр" введено в русский литературоведческий обиход А.Н.Веселовским вместе с методологией, противопоставленной "воззрениям Гегеля" и "обычному схематизму, орудующему понятиями эпоса, лирики, драмы как чем-то объективно данным, строго определенным, в чем можно разобраться, плодя новые формальные категории". Иными словами, понятие "жанр" первоначально противостояло "родам и видам" как историческое - логическому, индуктивное - "умозрительному", дедуктивному.

Это противопоставление сохранялось в поэтиках первого послереволюционного десятилетия. Стремление к "позитивным", основанным на фактах и наблюдениях выводам, характерное не только для "формалистов", но для многих "социологов", определило общеупотребительность термина "жанр", понятие "рода" в эти годы объявляется "ненаучным" (А.Цейтлин).

Вместе с кризисом формалистической (и, шире, - позитивистской) методологии литературоведение вернулось к логико-классификационной характеристике типов и форм художественных произведений, в учебниках и пособиях 30-х - 40-х годов восторжествовали "роды и виды". Понятие "жанра" сохранило остатки самостоятельности только в концепциях некоторых ученых (А.Соколов, Г. Поспелов), чаще же всего оно становилось синонимическим дублетом или добавочной единицей логического членения. Возникли формулы: "Роды и виды (жанры и жанровые формы)", "Роды и виды (жанры)", "Роды, виды и жанры".

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Родо-видовое членение помогало и помогает увидеть общие черты эпоса, лирики и драмы в произведениях разных времен и народов и тем самым позволяет связать структуру литературы с философским взглядом на мир и категориями философского мышления (субъекта и объекта, пространства и времени и т.д.), однако вряд ли правомерно сводить все многообразие связей между конкретными типами и способами художественных высказываний к одной логической связи рода и вида.

Литература - это и устойчивое, веками сформировавшееся явление, имеющее определенные константы, и непрерывный процесс, в ходе которого происходит постоянная переоценка ценностей, смена целей, способов, приемов организации художественных произведений. Теоретик, стремящийся охватить взглядом все величественное "сооружение", будет искать неподвижную систему координат ("роды"); историк литературы, имеющий дело со строго локализованным материалом (исторический период, творчество писателя, одно или несколько произведений), должен найти меры и понятия, наилучшим способом описывающие избранные реалии.

Жанр, с точки зрения историка литературы, - это характерное, типичное образование данного отрезка "литературной оси", форма целого, имеющая преимущественное или достаточно заметное распространение. Выявление этих "образований" производится обычно не по одной-двум формальным (или даже содержательным) доминантам, а по совокупности многих признаков, складывающихся в сознании художника, читателя, критика в определенный тип художественного высказывания, в мысленную модель, оказывающую воздействие и на творческий процесс, и на читательское восприятие.

Разве может, например, исследователь, занимающийся литературой последних десятилетий, игнорировать такие явления, как "исповедальная повесть", "социальная фантастика", "детектив" (различия между романом и повестью в двух последних композиционно-стилевых структурах отходят на второй план), "лирическая проза", "деревенская повесть", "тихая поэзия"? Это реальные жанры, имевшие (а порой и до сих пор имеющие) свои содержательно-стилистические каноны, свои границы художественной условности и, очень часто, своих читателей и почитателей.

Сложная, трудноуловимая реальность жанровых образований, кажущийся хаотичным и не поддающимся никакой систематизации океан

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

конкретных форм, структурных подобий и параллелей заставляют исследователей снова и снова хвататься за спасательный круг "родов и видов". "Спасение" в этом случае происходит, но... за счет избавления от многих существующих связей, от конкретного своеобразия материала.

Более надежным средством, позволяющим использовать наблюдения над отдельными жанрами для воссоздания литературного процесса в его живом многообразии, представляется категория "система жанров" (Ю.Тынянов, Д.Лихачев). Литература периода, направления, стилевого течения, творчество отдельного писателя и т.д. могут быть рассмотрены как художественные системы, каждый элемент которых (каждый жанр) несет свои функции и находится в определенных отношениях к другим элементам (жанрам) и ко всей системе. Создание системно-жанровых моделей откроет новые возможности для изучения литературы как специфического отражения жизни.

Попытка ограничить применение категории "система жанров", содержащаяся в недавней статье Ю.В.Стенник (в сб. : Историко-литературный процесс , Л., 1974) основана на явном методологическом заблуждении. Автор предлагает различать "существующие всегда совокупности жанров" и якобы появляющиеся только на отдельных этапах литературного развития системы жанров. Но "совокупности", т.е. набор изолированных друг от друга форм и типов художественного высказывания, могут существовать только в воображении классификатора. В действительности все взаимосвязано и взаимообусловлено и создает единство литературного процесса, а следовательно, и возможность представить его (процесс) в виде системы.

А.Т.Васильковский

ЖАНРОВЫЙ АНАЛИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Жанровый анализ литературного произведения немыслим без четкого представления об объеме и содержании понятия "жанр" и, следовательно, без договоренности о том, какие признаки, черты произведения являются именно жанровыми. Докладчик предлагает исходить из представления о жанре как об исторически сложившемся и непрерывно складывающемся и эволюционирующем типе произведения, которое характеризуется определенными относительно устойчивыми

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

признаками содержания и формы.

Жанр характеризуется прежде всего своим особым жанровым содержанием, которое, разумеется, всегда живет в особой только ему соответствующей и вместе с ним рождающейся форме. Жанровое содержание - это некая жизненная характерность (и проблемная, и тематическая, и эмоциональная), которая при своем конкретном художественном воплощении переходит в определенный жанрообразующий принцип и порождает только такую, но не иную систему изобразительно-выразительных средств. Его компоненты: а) специфические черты, стороны, грани и т.д. действительности, ставшие в художественном произведении особой эстетической реальностью; б) доминирующее родовое начало (эпическое, лирическое, драматическое); в) господствующий идейно-эстетический пафос в художественном воссоздании жизни.

Жанр - это также специфическая форма. Его формальные признаки находятся как бы на "поверхности", представляют как бы "оболочку" жанра, видимую прежде всего. Жанровая форма является исторически более устойчивой. Поэтому жанровый анализ литературного произведения сочетает одновременно и в неразрывной связи раскрытие и специфического содержания, и специфической формы.

В принципе каждый из жанров характеризуется особым типом сюжета. Категорию сюжета мы рассматриваем как явление двуединое, находящееся как бы "на грани" содержания и формы, или представляющее одновременно и то и другое; это и предмет и средство во взаимопереливающемся единстве. Тип сюжета обусловлен господствующим родовым началом. Поэтому считаем правомерным говорить о сюжете эпическом, лирическом, лиро-эпическом (в произведениях, по определению В.Г.Белинского, "смешанных", - в поэме, балладе и т.д.), драматическом. Раскрытие специфики сюжета как жанроопределяющего компонента считаем одним из аспектов жанрового анализа.

Категория характера, как и сюжета, является также формально-содержательной. Специфика характера обусловлена родовым началом произведения, то есть, в конечном счете, жанровым содержанием и соответствующей ему системой изобразительно-выразительных средств. Анализ жанрообразующей функции характера (эпического, лирического, драматического) - это составная часть жанрового анализа литературного произведения.

И сюжет, и характер в каждом из жанров предстают в особой конструкции, или композиции. Но сущность композиции состоит не

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

только в определенной "организации" событий, конфликтов, ситуаций, коллизий, перипетий и т.д., но также в определенной системе всех других компонентов содержательной формы. При этом важно уяснить, как расположены и соотнесены между собой события и действия, описания природы и интерьер, авторские характеристики и лирические отступления, внешние портреты и духовный мир объективированных персонажей или переливы чувств, настроений, раздумий лирического героя и т.д.

Ни один литературный жанр не живет независимо от других. Их рождение, развитие, бытование всегда является следствием и выражением сложных и взаимосвязанных явлений литературного процесса, у каждого из них есть своя история. Поэтому важно не упускать из виду фактора традиций и взаимовлияний как внутри одного вида, так и в пределах всего многообразия литературных жанров.

Таким образом, жанровый анализ литературного произведения может осуществляться по нескольким взаимопересекающимся направлениям. Раскрывается проблемно-тематическая специфика произведения и господствующий идейно-эстетический пафос, в свете которого осмысливается и традиционно (для данного жанра) отображается действительность. Устанавливается доминирующее родовое начало, конкретное проявление которого воплощается в особых именно для этого типа произведения (жанра) художественных средствах и приемах. Прослеживаются внутривидовые преемственные связи, на основе чего только и возможно решение вопроса о соотношении традиций и новаторства в определенном жанре. Наконец, исследуются взаимопересечения жанровых черт в общей системе сопутствующих друг другу литературных жанров.

И.И.Стебун

О КАЧЕСТВЕННЫХ СДВИГАХ В РОДОВО-ЖАНРОВОЙ ПРИРОДЕ ЛИТЕРАТУРЫ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Одной из важных закономерностей, определяющих новаторскую сущность социалистического реализма, является повышение роли субъективного начала в художественном освоении мира. "Новое искусство никогда не начинается с новых форм, новое искусство всегда рождается с новым человеком" (И.Бехер).

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Этот "новый человек", духовно формирующийся в условиях социалистической действительности и формирующий ее, активно участвующий в созидании новой жизни, обретает сознание своей значимости в историческом творчестве, личной ответственности за судьбы мира. Художественная концепция мира и человека в литературе социалистического реализма утверждается как новый тип сознания - общественного и индивидуального - в их единстве и целостности.

В этой связи особо пристальное внимание в литературно-теоретической науке в последние годы не случайно обращено на исследование и осмысление тех качественно новых явлений, которые явственно просматриваются в развитии жанровых форм в литературе социалистического реализма.

В дискуссиях и спорах о природе и характере этих явлений не раз высказывались мысли о "взаимопроникновении" эпических, лирических и драматических форм, об их "сплаве", "слиянии", наконец, об их "синтезе", требующем в сравнении с традиционной классификацией родов и жанров совершенно иных определений и категорий.

Нет слов: традиционное деление родов и жанров, их типологические характеристики не могут претендовать на абсолютную полноту и категоричность. Еще Н.Г.Чернышевский в свое время отмечал, "что содержание поэзии не исчерпывается тремя известными элементами... что ее произведения перестали вмещаться в рамки старых подразделений" (ПСС. Т.II, 81). Но в то же время очевидной остается и та истина, что родовые доминанты эпоса, лирики и драмы, их жанровые формы, какие бы внутренние сдвиги и изменения они не претерпевали на протяжении своего многовекового развития, какими бы новыми структурными образованиями не обогащались, продолжают оставаться исторически устойчивыми.

Типологическая сущность исторически сложившихся родовых и жанровых форм не только не исключает, но неизменно предполагает внутреннее самодвижение и саморазвитие этих форм в их взаимодействии, взаимообогащении, в их качественном многообразии.

Модная в модернистской эстетике концепция распада литературных родов и жанров, стирание границ между ними является свидетельством прямого отказа от постижения каких бы то ни было закономерностей современного литературного процесса.

Теоретически осмыслить новаторство литературы социалистического реализма - вовсе не значит стать на путь отрицания существующей родово-жанровой системы литературного творчества; это, прежде всего, значит проникновенно исследовать и выяснить возникающие в этой

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

системе качественно новые современные формы эпоса, лирики и драмы, эту систему обогащающие и обновляющие.

Возникновение эпического театра, лирического эпоса подлинно эпической масштабности лирического высказывания не отменяет установившейся типологии родовых и жанровых форм. Эпическая драма Брехта не перестает быть драмой, обогащая драматический род, активизируя его взаимодействие с эпосом. "Гибель всерьез" Луи Арагона (роман, преисполненный страстного субъективно-лирического пафоса) не утрачивает романной природы эпоса нового времени, "Середина века" В.Луговского, равно как "За далью даль" Твардовского, "Похороны друга" П.Тычины, "Человек" Э.Межелайтиса, "Всеобщая песня" П.Неруды, отмеченные особой степенью органической взаимовключенности субъективного лирического "я" и эпической картины мира ("Я - в мире" и "Мир - во мне"), сохраняют все специфическое своеобразие поэмного жанра.

Значительные качественные сдвиги, происходящие в родово-жанровых структурах, в характере их взаимодействия не дают серьезных оснований для существенного пересмотра установившейся типологической классификации родов и жанров. Попытки некоторых авторов установить в советской поэзии наличие "лиро-эпического синтеза" вряд ли правомерны. Категория синтеза по логике своей неизбежно предполагает превращение вступающих в синтез составных элементов в такое новое качество, в котором исчезают сущностные признаки составных элементов. Категория "лиро-эпического синтеза" в этом свете выглядит логически парадоксальной (ибо если это синтез, то определение "лиро-эпический" уже его качественно не выясняет).

Речь может и должна идти, таким образом, не о "синтезе" лирики и эпоса или эпоса и драмы, а о внутриродовых и внутрижанровых процессах их взаимодействия, об открывающихся качественно новых возможностях их родовой и жанровой природы.

Н.Л.Лейдерман

ЖАНР И ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ

Среди разнообразных интерпретаций жанра наиболее определенными и убедительными являются те, которые связывают жанр с построением, структурой, композицией художественного произведения. Жанр определяют как тип структуры произведения, обеспечивающий его художественную целостность. Однако и это определение таит в себе неясности.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Любое произведение многоструктурно: в нем есть и языковая, и предметная, и стилевая структуры, отражена в нем и структура метода. Нам же необходимо вычленить жанровую структуру произведения. А вычленить ее можно лишь через функцию, которую она выполняет: через художественную целостность произведения. Смысл же понятия "художественная целостность" требует уточнения.

Определения художественной целостности только как идейно-эстетической или предметно-тематической законченности не удовлетворяют своей чрезмерной широтой. Но они приобретают смысл в том случае, если предметно-тематическую законченность понимать как одно из условий, а идейно-эстетическую целостность - как следствие того, что всякое произведение представляет собой "образ мира".

Понятие "образ мира" имеет разные истолкования. Но чаще всего его связывают с тем феноменальным свойством искусства, которое состоит в выражении эстетической концепции действительности посредством моделирования самой этой действительности в каждом отдельном произведении (см., например, суждения М.А.Петровского о "включении эпизода в тотальность", И.А.Виноградова - о "сокращении действительности" в новелле, Д.С.Лихачева - о "внутреннем мире художественного произведения").

И все же остаются сомнения: может ли всякое художественное произведение, даже самая маленькая лирическая миниатюра, быть образом мира, носителем эстетической концепции действительности? Этим сомнениям необходимо противопоставить убедительные обоснования. На наш взгляд, самые существенные аргументы будут таковы:

а) генезис жанра. Исследования по первобытному и древнему искусству (работы О.М.Фрейденберг, Е.М.Мелетинского, Л.Ф.Жегина и др.) доказывают, что жанры возникали как способы целостного освоения и закрепления в форме бытия его основных проявлений и законов. В "снятом виде" эти каноны "мироустроения" сохраняются в художественных жанрах всех последующих эпох;

б) процесс творчества. Самонаблюдения многих выдающихся художников свидетельствуют о том, что самый творческий акт они понимают как такой отбор и такое пересоздание материала, которые приводят к полному выражению авторской эстетической концепции действительности, а не одной, пусть даже и крайне существенной, идеи;

в) читательское восприятие. Современные исследования по теории мышления позволяют утверждать, что любой художественный текст вступает в контакт с "чувственной моделью мира", существующей в

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

сознании каждого читателя. В процессе чтения из со- противопоставления этих двух моделей (текстовой и психологической) формируется относительно целостное эстетическое представление о мире. В разных жанрах соотношение между "внутритекстовой" и "внетекстовой" сферами художественного произведения различно, но оно всегда обеспечивает синтез - возникновение "образа мира".

Утверждая тезис о том, что всякое произведение есть образ мира, художественная модель действительности, необходимо вместе с тем избежать натуралистического упрощения проблемы. Художественная модель действительности - это не пространственно-временная копия жизни, а особый "модус действительности", ее эстетический эквивалент. На наш взгляд, не следует фетишизировать пространственно-временные "параметры" образа мира в художественном тексте, ведь в отдельных произведениях (напр., в медитативной лирике) эстетическая концепция действительности выражается и без их активного участия.

Скорее можно было бы говорить, что пространственно-временные "параметры" - это внешняя форма образа мира в произведении. Между внешней и внутренней формой в образе мира возникают диалектические отношения, которые становятся своеобразным механизмом самопроверки художественной истины (вспомним суждения А.И.Герцена об "органике выражения истины в искусстве").

Из сказанного выведем определение: жанр - это исторически складывающийся тип устойчивой структуры произведения, организующей все его компоненты в систему, порождающую целостный образ мира, который единственно может быть носителем определенной эстетической концепции действительности. Жанр выступает как универсальный, синтезирующий инструмент типизации: в нем происходит преображение всегда ограниченного жизненного материала в образ мира, всегда безграничный, полный и целостный.

Перед исследователями жанра встает задача построения общей теоретической модели жанра. Необходимо определить те наиболее устойчивые уровни, компоненты, связи в произведении, которые выполняют жанрообразующую (то есть "мирообразующую", "миромоделирующую", "мироформирующую") роль. Знание "инварианта жанра" должно облегчить его историческое изучение, которое, в свою очередь, позволяет уточнить вопросы теории жанра.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

А.П.Казаркин

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПЕРСПЕКТИВА И ЖАНР

Текст художественного произведения многозначен, что предоставляет возможность для множества интерпретаций. По связи с этим можно предположить, что произведение содержит и различные жанровые тенденции. "Чистых" в жанровом отношении произведений искать не следует: писатель стремится к непохожести своего творения, исследователь же озабочен тем, чтобы отнести его к группе, типу.

Так, цикл Блока "На поле Куликовом" первоначально оценили как ряд вариаций на одну тему, позднее отметили сквозной сюжет в нем, ныне определяют как поэму. П.Громов отметил в этом цикле кроме того и зачатки лирической драмы. В первых трех стихотворениях цикла различаются два голоса из враждебных станов: в первом - из татарского, "темного" стана (Русь для этого персонажа оборачивается мглой "ночной, зарубежной", важен мотив: "Домчимся, озарим кострами степную даль, в степном дыму блеснет святое знамя и ханской сабли сталь... И вечный бой!"), во втором и третьем стихотворениях несомненно, голос из русского, "белого" стана. Это разные времена и одно время, так как в четвертом и пятом стихотворениях враждебные голоса воплощаются в самосознании лирического героя.

Однозначно истолковать авторскую мысль нельзя. Адекватно смысл цикла, как и многих других поэтических произведений, раскрывается в сумме противоречащих друг другу истолкований, которые правильнее понимать не как противоречивые, а как дополнительные. Мы вынуждены, следовательно, дать и двумерное или многомерное жанровое определение: это и лирическая драма, и поэма, и разрозненные стихи, объединенные лишь единством темы.

Жанрово многомерно также итоговое произведение Блока - "Скифы". Определение его как стихотворения жанрово аморфно, так как стихотворения тяготеют к определенным жанровым "полюсам". "Скифы" можно понять как поэму в миниатюре, часто толкуют его как оду, можно так же видеть в этой оде инвективу (прямая адресованность к старому миру, отстаивание враждебных ему идеалов сходно с инвективой Брюсова "Товарищам интеллигентам"). Однако ода обычно лишена трагического пафоса, чуждается амбивалентности смысла; торжественно-ораторское, возвеличивающее слово есть в "Скифах", но это лишь одна сторона его пафоса. Герой "Скифов" не только угрожает "старому миру", он и предупреждает его, предвидя великие катастрофы, он умо-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ляет его: "Опомнись, старый мир!" Метафорическая, символическая многомерность смысла характерна не только для поэзии Блока, она типична для поэзии вообще.

Многозначность характерна и для прозы, в особенности для так называемой лирической. Полярными истолкованиями произведений изобилует история критики, но их нельзя объяснить только как "отсебятину" критиков: основания для разноречивых толкований дает сам текст произведения. Художественное произведение вообще противится однозначному определению его. Единство повествовательной, пространственно временной и идейной позиций создают художественную перспективу, расширяющуюся перспективу обобщения.

В различных прочтениях, по-видимому, сказывается прежде всего художественный опыт эпохи, господствующие в ней канры, ценности прошлого рассматриваются с высоты новых ценностей. Истолкование зависит от идейной позиции читателя. Образ автора - основная художественная ценность, указывающая на тип культуры, направление (понятия "автор" в символизме, романтизме, в ранней поэзии соцреализма и т.п.). Представление об авторе ассоциируется с идеалом эпохи, новые концепции личности и определяют новые прочтения классики. Так, если Чехов видел в своей пьесе лирическую комедию, то в двадцатые годы в ней ценили сатирическое начало, а эмигранты толковали ее как трагедию о России. Именно различные оценки пафоса произведения ведут к перетолкованию его канра. Если произведение кажется актуальным в разные эпохи, живет в различных типах культуры, оно переживает и "канровую эволюцию". Читатели последующих поколений нередко видят в произведении ценность вовсе не там, где ее видели современники. Но если справедливость каждого истолкования относительна, если нет исчерпывающего толкования, то и канровые определения относительны.

Канровые определения выражают мысль об устойчивости, определенности содержания, идентичности способа прочтения, но метафорическая логика текста разрушает эту однозначность. Она становится условием "выживания" произведения, его актуальности и ценности в условиях постоянно меняющихся представлений о мире и человеке.

Канр произведения в историко-литературном аспекте - единство устойчивости и изменчивости. Исследователь должен учитывать канровые предпочтения эпохи создания произведения и эпохи его истолкования, понимать, что значительное произведение - постоянно живая художественная ценность, испытывающая непрекращающиеся наслоения.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Н.Н.Киселев

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ В САТИРИЧЕСКОЙ КОМЕДИИ

В современном литературоведении по вопросу о психологическом анализе в сатире существуют разные точки зрения. В некоторых работах отстаивается мысль о том, будто сатирик лишен возможности проникнуть во внутренний мир персонажа, и ему остается лишь создавать одноцветные, плоскостные фигуры. С другой стороны, нет недостатка и в утверждениях обратного порядка, в которых отрицается какая бы то ни была специфика психологического анализа в сатире. Сторонники второй точки зрения, относя к сатире все остро критические произведения, обычно ссылаются на творческий метод Л.Толстого, у которого детальное изображение внутреннего мира героя является средством "срывания всех и всяческих масок". Такой подход к проблеме психологического анализа в сатире означает отказ от исследования его специфики, поскольку большая часть тех произведений Л.Толстого, в которых он срывал маски с представителей господствующих классов, не являются сатирическими.

История мировой литературы свидетельствует о том, что сатира не чуждается психологического анализа. Сатирически заостренный характер у настоящего художника не теряет своей объемности, индивидуальности и определенной психологической глубины, только эта глубина и объемность особого рода: она целенаправлена, подчинена разоблачительной функции. Следовательно, сатирическое преувеличение - не однолинейная утрировка. Однако сатирическое изображение исключает тот психологический подход к герою, при котором его внутренняя жизнь дается во всех подробностях и проявлениях. Принципы сатирической типизации не дают возможности показать "диалектику души" отрицательного персонажа, сложность и богатство его духовного мира, ибо, как справедливо заметил Салтыков-Щедрин, в сатире "всякий признак внутренней борьбы уже источает из себя начало примирения". Сатирик сосредоточивает внимание на выпуклом изображении пороков, их осмеянии. Он подчеркивает и заостряет ведущую черту разоблачаемого характера, подавая ее с графической четкостью и резкостью, не допускающей разночтений и кривотолков. В противном случае характер сатирического персонажа потеряет свою определенность.

Место и роль психологического анализа в жанровой структуре

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

различных видов сатирической комедии различны. В бытовой сатирической комедии, отражающей жизнь в формах самой жизни, психологический анализ в определенной мере детализирован и занимает значительно большее место, нежели в комедии условно-гротескной. Например, в комедии Н.Эрдмана "Мандат" такие типические черты мещанства, как социальная мимикрия, двурушничество, трусость, нравственное окостенение, не просто фиксируются и гиперболизируются автором, а раскрываются в действии четко индивидуализированных характеров. Внешне нелепое поведение персонажей получает у Н.Эрдмана достоверное психологическое обоснование. Несмотря на резкое заострение главной, доминирующей черты характера "человека-приданого" Павла Гулячкина, его психологический портрет дан объемно. Он одновременно глуп и мечтателен, труслив и нахален, робок и самоуверен, халок и смешон. Глубокое проникновение в психологию действующих лиц отличает также комедию Л.Леонова "Усмирение Бахадошкина".

В отличие от действующих лиц бытовой сатирической комедии, персонажи условно-гротескной комедии живут по другим законам: их сущность раскрывается сразу, без предварительной детальной мотивировки, с помощью резких, предельно отчетливых характеристик и поступков, нередко выходящих за рамки жизненной достоверности. Таковы образы Присыпкина, Баяна, Победоносикова, Оптимистенко, Примлецова. Характеры этих персонажей в процессе действия не развиваются, не обогащаются, они статичны. Отрицательные персонажи "Клопа" и "Бани" уходят из пьесы такими же, какими пришли в нее. Ни один из них ничего не понял, ни в чем не раскаялся. Однако по мере развития действия их сатирическая характеристика углубляется, каждая новая конфликтная ситуация, не изменяя психологического и социального рисунка характера, вносит новые штрихи, оттеняющие его главную черту. Драматург как бы ведет прицельный огонь по одной мишени. Вот почему Победоносиков и Присыпкин - это отвлеченные фигуры, не схемы, а социально-психологические типы, обладающие своей, соответствующей законам сатирической комедии логикой поведения.

Итак, автор сатирической комедии лишен возможности наделить образ отрицательного героя психологическим богатством, показать борьбу положительных и отрицательных начал в его душе, ибо в этом случае сатирический персонаж утратит свой жанровый стержень. Но это не значит, что сатирик не в состоянии заглянуть в тайное тайных внутреннего мира героя, раскрыть движение и смену его мыслей

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

и чувств, проследить процесс накопления в нем низменных качеств, обнажить самый механизм созревания тех или иных поступков. Напротив, без проникновения во внутренний мир сатирического персонажа невозможно убедительное разоблачение его. Следует только иметь в виду, что углубление характеристики таких персонажей должно вестись в пределах психологической доминанты характера.

С.М.Козлова

О НЕКОТОРЫХ ТИПОЛОГИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЯХ САТИРИЧЕСКОЙ КОМЕДИИ

Вопрос о жанровом своеобразии сатирической комедии неизменно связывается с проблемами теории комического и сатиры. В настоящее время по вопросу о соотношении комического и сатиры сложилось два направления. Большая группа литературоведов определяет комическое как особую эмоциональную критику отрицательных явлений жизни (Ю.Борев, А.Богданов, Л.Тимофеев, А.Вулис и др.). Обедняя комическое как способ художественного познания действительности, отказывая ему в универсальном, миросозерцательном характере, эти исследователи неизбежно ограничивают при этом объект комедии лишь сферой отрицательного, а ее художественную задачу обличением и осмеянием. Поскольку специфика сатиры в данном случае обусловлена спецификой комического, то основание для классификации жанра сатирической комедии оказывается непринципиальным, а самый термин содержит тавтологию.

Другое направление отличается более глубоким проникновением в генезис и эволюцию комического (М.Бахтин, Л.Пинский) и сатиры (Я. Эльсберг, А.Бушмин) и ведет к признанию специфических, сущностных отличий в природе комического и сатиры, исторически обособившихся настолько, что иногда они способны художественно реализовать себя, не обнаруживая генетической связи.

Не отрицая общего корня происхождения комического и сатиры, мы исходим из того, что это самостоятельные эстетические категории, гносеологическая природа и историческое развитие которых различны.

Комическое есть эстетическая категория, отражающая такое временное внезапно сложившееся отношение между субъектом и объектом, в котором субъект освобождается от известной или предполагаемой идеи объекта путем снижения ее обычного или предполагаемого значения,

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

что вызывает смех. Комизм - это не свойство или качество предмета, это не противоречие или несоответствие "безобразного прекрасному", "явления сущности", и т.п. Комизмом обладает образ, рожденный данным эстетическим отношением, который и помогает обнаружить противоречие. Комический образ, так же как и трагический, может служить средством отрицания безобразного и в то же время быть способом выражения прекрасного и возвышенного.

Сатира, вычленявшаяся из комического по мере выделения субъекта из объективной общности в условиях возникновения классов и государства, постепенно замыкалась в кругу явлений, препятствовавших свободному самоутверждению развивающейся личности: имущественное неравенство, война и пр., что обусловило характерные признаки сатиры как критического, субъективно намеренного отношения к действительности, в котором утрачивается способность субъекта к освобождению от идеи объекта и развивается анализирующее восприятие последнего, ищущее первопричины и последствий отрицаемого зла. Это, в свою очередь, определило общественно-политический характер объекта сатиры и потребность в ней как своеобразной форме общественной полемики. Публицистичность становится сущностным признаком сатиры. При этом сатира не изменяет своей образной природе, прибегая к самым различным средствам художественной выразительности. Сатирический образ представляет собой органическое единство комического, трагического и лирического начал, сплавленных анализирующей мыслью и пафосом отрицания.

Т-981006

Двойственная художественно-публицистическая природа сатирического образа, его эстетическая многогранность, пафос обличения составляют специфику сатиры как самостоятельной по отношению к комическому категории, способной существенно влиять на жанровую структуру комедии. Сатирическая комедия представляет собой художественную систему, в которой комедийными средствами осуществляется противоречивый синтез публицистического и художественного начал сатиры. Процесс взаимодействия сатирического и комического, принцип синтеза публицистического и художественного определяют некоторые типологические особенности сатирической комедии.

Задача использовать театр как средство активного и непосредственного воздействия на сознание общества обусловила тип сатирической комедии, которая представляет собой широкое критическое обозрение современной общественной жизни. Такую комедию-обозрение характеризует прежде всего "свободное" отношение к традиционной фор-

НАУЧНАЯ БИБЛИО... ДЛЯ

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ме, проявляющееся в нарушении иллюзии жизнеподобного, сюжетно замкнутого, "самосильно" развивающегося действия, сосуществование реального факта и художественного вымысла в отдельной реплике, в сатирическом образе героя, в структуре комедии в целом. Комическое соотнесено здесь не с действительностью, а с логикой сатирического анализа. Оно также служит способом активизации критического сознания зрителя и тяготеет к гротеску, фантастике, гиперболе.

Другой тип сатирической комедии характеризуется, напротив, преимущественным использованием традиционной формы с ее вниманием к быту и характерам. Сатирическое проявляется здесь в концентрации отрицательного "вещества" в комедии или в образе главного героя. Публицистическое начало более скрыто, художественно претворено и обнаруживает себя характерными приметами злобы дня, направляющими восприятие обобщенного образа по конкретному адресу, а также в сильном дидактическом тоне, проявляющемся в характере конфликта и финале комедии.

Это два крайних типа, между которыми существуют различные переходные или смешанные формы, своеобразие которых обусловлено художественной задачей, методом и стилем сатирика.

Е.М.Неёлов

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКИ

Исследование жанрового своеобразия научной фантастики является необходимой предпосылкой ее плодотворного всестороннего изучения. Но в силу неразработанности теории научно-фантастического жанра решение этого вопроса на сегодняшний день все еще продолжает оставаться дискуссионным. Даже само значение термина "научная фантастика", как отмечает Ю.И.Кагарлицкий, "необычайно расширилось, и о слишком жестких дефинициях говорить сейчас не приходится". Однако все, думается, вполне возможно выявить жанровую доминанту научной фантастики, то, что определяет собой единство жанра.

Несомненна, и не требует особых доказательств связь научной фантастики с наукой, хотя она и не исчерпывает собой специфики этого жанра. Безусловно, то общее, что присуще всем формам и степеням научности в интересующем нас жанре, нельзя свести ни к научным темам, ни к научным методам, которые могут использоваться в жанре фантастически, ни к понятию научного мировоззрения писателя-фантас-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

та, ибо таковым мировоззрением обладают не одни только фантасты. По всей видимости, речь должна идти о понятии, весьма близком к тому, что выражается словом "мировоззрение", но в то же время отличном от него, - о понятии "научного мироощущения", которое можно условно назвать "духом науки".

В научной фантастике, таким образом, реализуется " научное мироощущение", реализуется определенный тип восприятия мира. Но следует подчеркнуть, тип этот, несмотря на его название, - прежде всего художественный, а не научный. Причем дело заключается (по крайней мере на сегодняшний день) не столько в осуществлении некоего синтеза науки и искусства, сколько в расширении диапазона явлений, охватываемых сферой искусства, в своеобразном расширении сферы гуманизма, связанном с переходом от "горизонта Земли" к бесконечной "перспективе Вселенной". (Классическим примером такого перехода может служить творчество С.Лема).

С другой стороны, изменение действительности в жанре научной фантастики происходит по тем же законам, что и в народной сказке. Различие точек зрения героя волшебной сказки и читателя на возможность-невозможность происходящего вызывает особое художественное напряжение, является тем же поэтическим "механизмом", который создает особую "сказочную реальность", служащую основой фантастики. Эта "сказочная реальность" в различных формах воспроизводится в научной фантастике, насыщаясь уже не патриархально-народным, а современным, связанным с "духом науки", сознанием.

И научное мироощущение, и "сказочная реальность" порознь находят свою реализацию в различных жанрах искусства, но их слияние воедино всегда означает рождение научной фантастики. Именно эти два, неразрывно связанные между собой компонента и определяют ее специфику, точнее структурную доминанту жанра. На основе этой структурной доминанты и создается круг характерных для научной фантастики тематически-содержательных комплексов.

Было бы удобным считать "сказочную реальность" формообразующим элементом научно-фантастического произведения, а связь с научным мироощущением - категорий содержания. Но дело в том, что оба эти компонента взаимопроникают, сливаются воедино и подобное разделение можно провести только условно. Стоит подчеркнуть, что наличие "сказочной реальности" и "духа науки" в художественной ткани произведения утверждает, с одной стороны, относительность категории чудесного, фантастического в этом жанре (поскольку "чудо" воплощается рациональным, "научным" способом), а с другой - закрепляет

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

"чудесный" характер научной фантастики, закрепляет и тогда, когда ее "чудеса" получают реальное воплощение в жизни (произведения Жюля Верна или А.Беляева и сегодня сохраняют свой чудесно-фантастический характер).

Существенным моментом специфики научно-фантастического жанра является изменение в нем по сравнению с "обычной" литературой традиционной системы ценностей. Аксиологическим центром литературы издавна является человеческая личность. В жанре научной фантастики "точкой отсчета" в аксиологическом плане становится признание абсолютной ценности жизни вообще и жизни разумной во всех ее проявлениях в особенности. Это обусловливает различие в типологической трактовке ряда постоянных образов-символов в научной фантастике и в "обычной" литературе. Так, скажем, образ Океана - это традиционный символ народной жизни, соответственно Буря, - символ социальных потрясений. (Лермонтов, Некрасов, Горький, Маяковский). В научной же фантастике этот образ Океана становится символом некоего жизнетворного начала, символом Жизни и Разума. ("Восемьдесят тысяч километров под водой" Жюля Верна, "Человек-амфибия" А.Беляева, "Солярис" С.Лема).

Отмеченная в предыдущем тезисе перестройка аксиологической структуры, характерная для "научного мироощущения", может быть оценена как проявление своеобразного неорационализма (коль скоро во главу угла ставятся Жизнь и Разум). Но в научной фантастике претензии Разума в отличие от рационализма, скажем, просветителей, сведен в одну профессиональную сферу науки, они не распространяются на всю жизнь в целом. Ведь уже в том совмещении конкретно-бытового пласта жизни и области фантастической идеи, которое осуществил впервые Уэллс ("Человек-невидимка", "Война миров"), а позднее в современной литературе, например, братья Стругацкие, заключен в высшей степени содержательный смысл: здесь воплощается представление о том, что жизнь - это больше, чем наука (в то время как у Жюля Верна они равны).

Таким образом, современная научная фантастика, безусловно, не является, как порой утверждают, популяризатором научных идей и фактов, более того, она активно противостоит утилитарности чисто "естественно-научного" подхода к духовной сфере человеческого бытия.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

И.Ф.Монакова

ДЕТАЛЬ КАК СРЕДСТВО ВОПЛОЩЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ В ЛИРИКЕ

Из многочисленных и весьма специфических функций художественной детали в лирике нас интересует деталь как носитель времени. Следует заметить, что понятие детали шире метафоры, сравнения. Она может быть выражена тем и другим, она - микроэлемент художественного текста.

Если говорить о детали как средстве выражения художественного времени в лирике, то она может быть:

а)носителем времени, обозначать время года ("Паутины тонкий волос Блестит на праздной борозде"), время суток ("Гаснет в небе цвет медовый"), возраст ("Я теперь скромнее стал в желаньях"), свидетельствовать исторический момент ("времена былинные") и, наконец, раскрывать социальный характер времени ("На Спасской башне круглый циферблат Считает все минуты пятилетки");

б) деталь может быть показателем течения времени: его движения ("Целую старческую ручку, Что ручкой белою была") и скорости ("Время гудит телеграфной струной"). Для лирики чрезвычайно знаменательна субъективность восприятия течения времени ("Радость ползет улиткой. У горя - бешенный бег").

Деталь может служить связью времени ("Пусть эта минута, как все, коротка, Она, пробегая, смыкает века").

По справедливому замечанию Д.С.Лихачева, "Нет времени вне событий. В литературе действует свой "принцип относительности". Временная деталь в лирике, будучи соотнесена с событийной, вскрывает их диалектическую связь ("Ехал за 7 тысяч верст вперед, а приехал на 7 лет назад").

Следует заметить, что художественная деталь в лирике редко имеет строго определенную функцию, она тяготеет к их совмещению ("Годы-расстояния"; "Ветер века, он в наши дует паруса"), обнаруживая время и его движение, историческое наполнение и социальный смысл, идейную оценку и субъективное чувство. Это объясняется концентрацией лирического чувства и сгущенностью художественного времени в лирике и находит выражение в особенностях лирического контекста.

Если деталь в эпосе воспринимается в художественном контексте, то в лирике она сама образует контекст. На тесной площадке

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

лирического стихотворения, в условиях сгущенного времени и чувства деталь является как бы фокусом и собирающим контекст, и проявляющим его ("Лишь когда по всем приметам Подступают холода, Разгорелась теплым светом Зимняя моя звезда").

Временная деталь может быть и показателем момента истории литературы. Временная деталь, как впрочем и психологическая, в дореалистической литературе проявлявшаяся в вечных формулах, получает неповторимую конкретность, наполняется психологическим, субъективным чувством, выражая ощущение времени поэтом. Конкретность временной детали и контекста, достигнутая реализмом, усиливается осознанной исторической и социальной конкретностью, и проявляется в революционной перспективе в советской литературе.

Наконец, временная деталь может выступать показателем индивидуального восприятия и оценки времени тем или иным поэтом. Так, у Ломоносова мера отсчета исторического времени - Петр I. Могучее научное предвидение позволяло поэту наряду с традиционными образами-формулами создать неповторимые и во многом предвосхищающие будущее конкретные поэтические детали, воспроизводящие время суток. Пушкин удивительно естественно, в полном соответствии с возрастом говорил о восприятии времени и постоянно углублял наполнение его. Лирику Маршака характеризует острота ощущения движения времени, всевозможные изменения, происходящие во времени.

Сложная диалектика зависимости человека от времени передается в его стихах удивительно гармонично, что во многом проявляется и в характере временных деталей. Эта же диалектика, особенно в лирике последних лет, составляет основную стихию поэзии Твардовского. Но в его поэзии она проявляется больше в борьбе, чем в гармонии, хотя момент гармонии достаточно значителен. В поэзии Маршака и Твардовского мы редко найдем единичные детали, они всегда живут в сложном лирическом контексте.

М.И.Бент

РОЛЬ "ТРИВИАЛЬНОЙ" ЛИТЕРАТУРЫ В РАЗВИТИИ ЖАНРОВ. К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА

Под тривиальной литературой принято понимать массовую, развлекательную беллетристику конца XVIII и XIX вв. (романы Ф.Булгарина, О.Сенковского, Н.Греча, произведения французских писателей

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

К.Ханена, П. де Кока, П.Феваля, английский уголовный роман, "школа серебряной ложки", Э.Марлитт и мн. др.), причем есть тенденция возводить понятие "тривиальности" и применительно к творчеству плодовитого немецкого А.Лафонтена (Д.Науман). В то же время эта литература обладает чертами типологической общности с близкими явлениями, относящимися хронологически к более ранним и более поздним эпохам. Так, несомненными чертами развлекательности и "массовости" обладали и рыцарские романы, с которыми воевал Сервантес, и его же "Персилес и Сихизмунда", а в еще большей степени прециозная литература XVII века (вроде романов "Клелия" и "Великий Кир" М.де Скюдери). В XX веке развернулось творчество таких откровенных представителей этой литературы, как Г.Курто-Малер, Дж.Уоллес и др. Развлекательной литературе в целом присущ потребительский характер. Выделить (содержательно и хронологически) тривиальную литературу можно, установив специфику ее потребителя. Этот потребитель - мещанский, полуобразованный читатель, которого еще не было во времена рыцарских романов и который уже не является единственным потребителем массовой литературы в наше время. Потребительский подход оказался даже в рыночном определении жанров тривиальной литературы (например, "роман для горничных", "литература для мужчин" и т.п.).

Основные свойства тривиальной литературы могут быть сведены к следующим пунктам: а) тривиальной литературе присуща коммерческая установка; б) отражение действительности в тривиальной литературе определяется стереотипами общественного сознания; в) тривиальная литература "вторична", она возникает как вульгаризация и адаптация для неразвитого вкуса тематических, идейных, жанровых и т.п. открытий "большой" литературы. Идет ли речь о проблематике, сюжете или приемах построения - везде тривиальная литература лишь эксплуатирует конструирующие черты соответствующих образцов, их "скелет", и делает это в интересах рыночного успеха. Отсюда и паразитарный, развращающий (в идейном, нравственном, эстетическом отношениях) характер этой литературы. Тривиальная литература всегда "отстает" от жизни, т.к. она не является аналогом действительности, а обращается к готовым представлениям о ней и ориентируется на схему, выводимую на основании опыта и достижений "большой" литературы (таково соотношение сентиментального"семейного" романа и романов А.Лафонтена; бытового и социального романа и "романа-фельетона" и т.д.). Тривиальная литература, таким образом, подхватывая приемы популяр-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ных образцов художественной литературы, способствует их дискредитации и разрушению их жанровых форм (нарушает координацию между "внешней" и "внутренней" формой, если воспользоваться терминологией В.Кайзера).

Однако помимо "деструктивной" функции тривиальная литература обладает также функцией "конструктивной". Это "возрождение" происходит, когда "скелет" вновь обрастает жизненной правдой. Поскольку между разными уровнями литературы, культуры вообще нет непроницаемых перегородок, эстетические и нравственные представления как отдельных людей, так и социальных групп и даже целых эпох аккумулируют весь опыт предшествующих поколений, в том числе и ложный, и в свою очередь определяют характер восприятия и воссоздания действительности. Известно, что круг юношеского чтения таких писателей, как Ч.Диккенс и Ф.М.Достоевский, в значительной степени определялся как раз тривиальной литературой (об этом пишет В.Шкловский). Наличие небрежно скроенной конструктивной схемы утрачивает свой одиозный характер при условии, что она становится формой (пусть не вполне адекватной) реализации жизненного материала, то есть утрачивает потребительскую установку. Подобным образом подошел к оценке романов Диккенса В.Г.Белинский.

Влияние тривиальной литературы определенно сказывается уже в выборе жанрового образца (например, "роман тайн", "уголовный", "адюльтерный" роман), что влечет за собой соответствующее композиционное решение (разгадка тайны должна содержаться в конце, обнаружение преступника является результатом расследования и т.п.). В свою очередь, несомненна связь между избранным композиционным решением и компонуемыми содержательными (сюжетными) единицами (похищенное письмо, преследование, тайна завещания, травестия и проч.). Неизбежно подчинение образной системы этим более общим положениям жанрообразования: появляются "черный злодей", случайный свидетель, подкидыш, детектив. Однако коль скоро конструктивная схема тривиального романа накладывается на жизненный материал, то она вступает в сложное взаимодействие с ним и меняет свое первоначальное (интригующее) назначение. Главный вопрос, который возникает при отнесении того или иного произведения к "серьезной" или тривиальной литературе, - это, следовательно, вопрос о соотношении жизненного материала и готовой схемы. В творчестве отдельных писателей мы находим драматическую борьбу этих начал внутри жанра.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Р.М.Лазарчук

ОТ БЫТОВОГО ПИСЬМА К ЛИТЕРАТУРНОМУ
(по русским письмовникам XVII в.)

Всегда живая, проблема взаимодействия художественных и нехудожественных жанров приобретает наибольшую актуальность в так называемые переходные эпохи. Моменты кризисов, культурных переломов и революций создают ситуации, максимально проявляющие эстетические возможности документа, вовлекающие его в литературный процесс, превращающие жанры, традиционно воспринимаемые как деловые, нелитературные, в явление глубоко новаторское, экспериментальное, нередко опережающее работу искусства. Именно такие "метаморфозы" переживает во второй половине XVII века письмо, когда оно, не переставая быть документом частной жизни, одновременно и резко порывает со сферой чисто бытового письма. Письмо уже не просто средство связи, но своего рода "словесность", "потаенная", "домашняя", рукописная форма освоения мира – своим путем и на своем уровне.

Предлагаемое описание процесса трансформации бытового письма в факт литературы основывается на реконструкции поэтики бытового письма и конкретных форм его эволюции, предпринятой по многочисленным нормативам эпистолярного слога: "Письмовникам", "Наставлениям к сочинению писем ...", "Всеобщим секретарям..."

Та модель письма, которая мыслилась в начале XVII века как идеальная и на которую было ориентировано сознание человека Петровского времени, решительно противостояла предшествующей эпистолярной традиции. Разрыв с грамоткой XVII века проявлялся прежде всего в установке на "чухое" – чужой (немецкий) образец, чужой, т.е. светский, казавшийся тогда неестественным, искусственным, тип разговора, чужой церемониал. Нормированность, довольно ослабленная, выражающаяся в древнерусском письме, главным образом в формуляре, теперь возводится в принцип. Структура письма предельно упорядочена: заданность тематики, система готовых образцов на любой, на всякий случай, абсолютная несвобода: монолог на определенную тему, а не разговор обо всем (см., например : "Приклады како пишутся комплименты разные на немецком языке. Переведены с немецкого на российский язык. М., 1708).

Важнейшее проявление преодоления данного стереотипа – признание так называемого "смешанного" письма, т.е. принципиально

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

иной, мозаически-пестрой, свободной структуры письма, пока еще рядом со строго однотемным, но уже наравне с ним. Этот момент в развитии жанра зафиксирован "Наставлением, как сочинять и писать всякие письма..."(М., 1765), идущим за живой, реальной практикой, обобщающим ее результаты. В 1780-е годы письмовники окончательно утрачивают роль законодателя вкуса. Декларируемые ими "нормы" кажутся неким анахронизмом, а самый характер "подновления" образцов лишь помогает определить степень отставания теории от практики. Только в конце 1780-х годов письмовники придут к установлению зависимости эпистолярного слога от личности адресата, санкционировав таким образом "чувство" адресата, добытое письмом значительно ранее, на рубеже 1770-1780-х годов (см., например:"Письмовник, содержащий разные письма, прошения, записки по делу, контракты, аттестаты..."). В 1800-е годы письмовники будут предлагать читателю как новаторскую ту самую сентиментальную "тематику" дружеского письма, которая еще в 1770-1780 -е годы превратила этот жанр в важнейшую форму самопознания и самовыражения личности. Наконец в 1820-е годы нормативы эпистолярного слога признают и самое явление - особого рода "словесность", возникшую на грани искусства и быта, - дружеское письмо как литературный факт, о чем свидетельствует, в частности, "Учебная книга российской словесности, или избранные места из русских сочинений... в стихах и прозе, с совокуплением кратких правил риторики и пиитики, изданные Н.Гречем", ч.I. СПб., 1819.

Л.И.Ковалева

ЛИТЕРАТУРНОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ КАК ЖАНР В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII В.

Литературные путешествия XVIII в. (сентиментальные, фантастические, нравописательные, сатирические) содержали ценный исторический, географический, этнографический материал, представляли большой познавательный интерес. Их авторы пытались исследовать общество, исправить его, противоставляя "злому" - "доброе", критиковали пороки общества, надеясь устранить их с помощью этой критики.

Описание путешествия - древнейший вид литературы. И древнерусские "хождения" и путешествия XVIII в. объединяет не только то, что они написаны по следам "путешествий", имеющих определенный маршрут, но и целый комплекс черт, которые позволяют говорить о группе про-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

изведений единого жанра. Общими чертами путешествия как литературного жанра являются прежде всего создание целостной картины отображаемой социальной действительности, синкретичность ее описания и активная роль автора - путешественника.

Можно выделить путешествие как самостоятельный жанр и в публицистике (путевые очерки), и в научной литературе (описание путешествий Палласа, Крашенинникова, Лепехина, У.Кокса и др.), и в художественной литературе (литературные путешествия XVIII в.).

Литературные путешествия - начальная стадия, первый этап в развитии прозы (романа, повести). Поэтому мы можем говорить о литературном путешествии как самостоятельном жанре только в применении к литературе XVIII в. и первого десятилетия XIX в. В литературе XIX -XX вв. жанровое содержание настолько меняет жанровую форму произведения, что мы можем определить жанр того или иного произведения как "роман в форме путешествия" (например, "Мертвые души" Гоголя).

Предметом произведений жанра путешествий являются различные стороны действительности, события, явления, проблемы прошлого и настоящего, все, что увидел автор во время своего путешествия - действительного или вымышленного, реального или фантастического. Автор путешествия опирается на поток живых впечатлений. Повествованию свойственна широта изображения действительности, основанная на совокупности экономических, политических, эстетических, нравственных идей, прочная связь с событиями, характерами, проблемами прошлого и настоящего.

Литературное путешествие как очерковая форма появляется в русской литературе в середине XVIII в. Возникновение этого жанра определилось накоплением нового жизненного содержания, требовавшего своего отражения в литературе.

Русская проза второй половины XVIII в. представлена в основном разнообразными "путешествиями", как переводными, так и оригинальными: "Путешествие в другой свет" Г.Фильдинга (пер. Вл.Золотницкого, 1766), "Путешествие Гулливеровых книг" Д.Свифта (пер. Е.Кожавина, 1772-1773), "Путешествие в Испанию Бомарше" Я.Княжнина (Санктпетербургский вестник, 1777, ч.II, июль), "Путешественные записки Ив.Зуева от С-Петербурга до Херсона в 1781-1782 гг.", "Повествование мнимого глухого и немого" Д.И.Фонвизина, "Путешествие добродетели или странствование по свету юного китайского царевича с

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

философом, предводительствовавшим и поучавшим онаго, в новейшие времена случившееся" в переводе А.Кутузова (1787 г.), "Путешествие Разума в европейские области" Л.А.Караччоли (1783 г.).

Журналы 70-80-х гг. XVШ века пестрят всевозможными "забавными", "странными", "новейшими", "чувствительными" путешествиями: "Приятное путешествие К...ва" ("Собеседник любителей Российского слова" 1783, ч.1), "Просвещенный путешественник" (там же, ч.3), "Новейшее путешествие Василия Левшина" (там же, 1784, ч.XШ), "Странное путешествие" ("Беседующий гражданин", 1789, ч.Ш), "Забавный путешественник" ("Утренние часы", 1788, ч.П-Ш), "Путешествие добродетели" ("Утренний свет", 1788) и т.д.

Можно выделить общие типологические свойства жанра путешествия: повествование ведется от первого лица, от лица путешественника; это жанр субъективный по манере повествования, оценочные позиции автора и путешественника в основном совпадают; повествование основывается на фактическом материале: путевые заметки обычно состоят из ряда относительно самостоятельных эпизодов, не переходящих друг в друга и как будто не связанных друг с другом. Эти эпизоды или отдельные очерки располагаются в соответствии с маршрутом путешествия.

Е.И.Степанюк

ФОРМИРОВАНИЕ РОМАНА КАК ЖАНРА В ТВОРЧЕСТВЕ Н.Ф.ЭМИНА

Творчество Н.Ф.Эмина - прозаика, теснейшим образом связано с общим литературным процессом 80-х годов XVШ века - процессом рождения новых жанров в результате пересмотра старых. Частным проявлением этого процесса явилось рождение жанра повести. Н.Ф.Эмин является зачинателем "немецкой школы" в русской прозе XVШ столетия, родоначальником русской "вертерианы", создателем жанра "нового романа", характеристику которому дал В.В.Сиповский в "Очерках из истории русского романа" (т.I, вып.2 /XVШ век/, СПб., 1910, с.312).

В романах Н.Ф.Эмина "Роза, полусправедливая оригинальная повесть" (1786) и "Игра судьбы" (1789) использован опыт западноевропейских и русских писателей. В них можно легко обнаружить ряд общих мест в обрисовке характеров героев, отдельных деталей, общность стиля с романом Руссо "Юлия, или Новая Элоиза" (1661) и немецкими сентиментальными романами "Страдания молодого Вертера" Гете (1774) и

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

"История девицы Стернгейм" (1780) С.Ларош и др. Но это не механическое списывание, подражание. Н.Ф.Эмин использует опыт европейской прозы в поисках новых художественных приемов.

Почти закономерностью в романах Н.Ф.Эмина становится передача состояния героя через пейзаж. Своеобразный художественный параллелизм способствует, с одной стороны, детализации и конкретизации действия, с другой - приближению частного человеческого состояния к всеобщему состоянию природы - обобщению его и в какой-то мере сентиментальной характеристике действующих лиц. Именно то, что Н.Ф.Эмин первым в русской сентиментальной прозе обращается к пейзажу, делая его своего рода подсобным средством, обогащает поэтику жанра и намечает пути его дальнейшего развития. В лирических монологах героев ощутимы переклички с мыслями Руссо, изложенными во втором предисловии к "Новой Элоизе".

Характерной особенностью романов Н.Ф.Эмина является то, что у него наряду с интересом к внутреннему миру человека, изображением его психологического состояния, то есть наряду с психологической эмоциональной линией, появляется линия сатирическая. Это свидетельствует о том, что в основу своего художественного метода Н.Ф.Эмин кладет принцип, намеченный его отцом Ф.А.Эминым в романе "Письма Эрнеста и Доравры" (1766), являющемся как неоднократно отмечалось в литературоведении, начальным этапом русской сентиментальной прозы.

В своих творческих исканиях Н.Ф.Эмин опирался на традиции русской сатирической литературы, развивая и обогащая их. Можно назвать ряд художественных принципов, указывающих на близость романов Н.Ф.Эмина к сатирической прозе XVII века. От комедии и сатиры идет принцип морализации: подразделение персонажей на Милонов, Всемилов, Честнов, представляющих собой воплощение добродетели, и Ветрогонов, Развратных и Бездельниковых, носителей отрицательных черт.

Романы Н.Ф.Эмина обозначают эволюцию русской прозы от авантюрного романа к сентиментальному. Внешне у Эмина ощущается требование эпохи: отход от авантюрного романа (интерес к событиям заменен интересом к внутреннему миру героев; увеличено число лирических монологов, значительно упрощен язык романов в соответствии с более легкой сюжетной формой). Все же чувствуется зависимость писателя от авантюрного и особенно от пасторального романов, которые по времени появления предшествовали роману сентиментальному, но по-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

лучили новую жизнь в связи с расцветом сентиментализма.

О своеобразном жанровом сочетании авантюрного романа с сентиментальным свидетельствует введение авантюрных элементов в романах "Роза" и "Игра судьбы": переодевание героев, имитация смерти, дуэли соперников и т.д. Этими художественными приемами романы Эмина приближаются к пасторальным повестям, в частности, к "Галатее" Флориана, где также много элементов авантюрного романа.

Влияние пасторальных повестей на романы Эмина сказалось и на "смешанном стиле" (проза чередуется со стихами). Прозу Эмина с пасторальными романами сближают и вставные эпизоды, которыми изобилует "Галатея", а также "Эстелла".

Язык романов Н.Ф.Эмина имеет в целом книжный характер, но включает в себя и элементы просторечия, а иногда автор обращается и к фольклору.

В романах Эмина взаимодействуют разнообразные жанровые формы: стихотворение, песня, басня, сатира на продажных стихотворцев.

Итак, романы Н.Ф.Эмина отражают важный этап развития русской прозы XVIII века - формирование романа как жанра под влиянием европейской и русской сатирической прозы. Новые средства и приемы в романах Эмина свидетельствовали о поисках автором формы оригинального русского романа.

Ф.З.Канунова, А.С.Янушкевич

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ БИБЛИОТЕКИ В.А.ЖУКОВСКОГО В ТОМСКОМ УНИВЕРСИТЕТЕ И НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ЖАНРОВОГО РАЗВИТИЯ ЕГО ПОЭЗИИ

Исследование библиотеки В.А.Жуковского, находящейся в Научной библиотеке Томского университета (3200 книг) и в Пушкинском доме (коллекция А.Ф.Онегина - 600 книг), дает огромный, совершенно не изученный материал. Это развернутые маргиналии и дневниковые записи на полях, форзацах и обложках книг, построчные переводы, следы авторской и редакторской правок в книгах Жуковского и его современников, подчеркивания, отчеркивания и т.д. Этот материал, подвергнутый всестороннему исследованию группой работников кафедры русской и зарубежной литературы Томского университета, имеет первостепенное значение для более полного и глубокого понимания общественной, эстетической позиции поэта, принципов его переводческой деятельности,

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

редакторской работы, эволюции его художественного метода. Одновременно изучение библиотеки Жуковского в неразрывной связи с его архивом и эпистолярным наследием (не собранным и не изученным до сих пор) меняет, как нам представляется, взгляд на общественно-эстетическую позицию Жуковского, его роль в литературном движении 10-30-х годов XIX века, углубляет наше представление о начальном этапе в развитии русского романтизма и его взаимодействии с последующим русским литературным развитием.

Библиотека Жуковского содержит обширную философскую литературу. Поэт внимательно прочел Лабрюйера, Ларошфуко, Бонне, Кондильяка, Юма, Гердера, Руссо, Канта, Бидермана и др. Многотомные собрания сочинений Гердера (33 т.), Бонне (18 т.), Руссо (12 т.) тщательно изучены поэтом. Маргиналии на "Созерцании природы" Бонне, "Трактате об ощущениях" Кондильяка и "Новой Элоизе" Руссо (чтение датируется 1806-1810 гг.) составляют десятки страниц русского и французского текста, содержащего интересные суждения по важнейшим проблемам гносеологии, происхождения человека и Вселенной. Здесь поставлены многие эстетические проблемы, позволяющие судить как о природе человека в понимании Жуковского, так и о природе его просветительства.

Относясь с сочувствием и интересом к гносеологическим теориям Бонне и Кондильяка (на полях "Трактата об ощущениях" Кондильяка Жуковский записывает: "Мы существуем и чувствуем постольку, поскольку мы получаем ощущения извне"), Жуковский вместе с тем в решении ряда общих философских проблем оставался убежденным идеалистом. Резко полемизируя на полях "Созерцания природы" Бонне с созерцательным и во многом механистическим материализмом XVIII века, абсолютизировавшим детерминизм личности, Жуковский в значительной степени сочувствовал Руссо, который важнейший стимул общественной деятельности человека видел в свободе "естественного" нравственного чувства. Не принимая общественного радикализма Руссо, Жуковский, как показывают его многочисленные надписи на полях "Новой Элоизы", во многом разделяет этический аспект руссоизма. Первооткрыватель романтизма в русской литературе, Жуковский ненавидел нравственный фатализм, считая первоочередной обязанностью любого человека сознательную активность нравственно-этической направленности. Все это станет основой просветительской деятельности поэта в 10-е годы, которая к 20-30-м годам претерпит определенную эволюцию.

Как показывают маргиналии Жуковского в исторической части его библиотеки (Карамзин, Устрялов, Шлецер, Миллер, Гизо - чтение конца

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

10-20-х гг.) и общественно-политической литературы 30-х годов (К.-Л.Галлер, К.-А.Менцель) просветительство Жуковского претерпевает определенную эволюцию от преимущественно философско-этической направленности к явному обострению общественных интересов писателя. Обширные маргиналии на трех языках в книге Галлера и развернутый комментарий к этой книге в письме А.И.Тургеневу от 14 марта 1833 г.- свидетельство обостренного внимания поэта к важнейшим политическим проблемам. Материалы библиотеки Жуковского свидетельствуют о росте оппозиционных взглядов поэта. По мере приближения к царю и двору зрел кризис в отношении к правительству. Об этом явно свидетельствует найденное в библиотеке резко критическое письмо к царю (обнаружено на нижнем форзаце "Грамматики" Н.И.Греча). Его мысли в значительно смягченном виде получили свое развитие в письме А.И. Тургеневу от 4 декабря 1827 года. Вынашиваемая с раннего периода творчества программа просвещенного монарха на деятельность Николая I явно не накладывалась. Поэт вынужден был искать иную общественно-политическую ориентацию. Таким образом, материалы библиотеки Жуковского позволяют конкретизировать некоторые моменты философской и общественной эволюции поэта.

Библиотека Жуковского - важнейшая составная часть эстетического развития поэта на протяжении нескольких десятилетий. Книги фиксируют не только круг чтения поэта в области эстетики, но и его отношение к важнейшим явлениям русской и европейской эстетической мысли ХУШ - первой четверти XIX века. Подробные маргиналии и заметки в сочинениях Ломоносова, Шишкова, Греча, Рижского, Глаголева, Вяземского, Лагарпа, Батте, Мармонтеля, Руссо, Эшенбурга, Зульцера, Энгеля, Рихтера, Шлегеля, Блэра позволяют не только конкретизировать многие проблемы эстетического развития поэта, намеченные в работах В.В.Резанова, А.Н.Веселовского и др., но и выявить некоторые моменты эстетической эволюции Жуковского, его эстетической ориентации, взаимосвязи его творчества и эстетики.

Пожалуй, наиболее ранний факт обращения к вопросам эстетики связан с обширными маргиналиями на полях "Рассуждения" А.С.Шишкова (примерно 1803 год). И это симптоматично: Жуковский осмысляет свое место в литературе, свое отношение к традиции. Его мысли о языке подчинены проблеме обоснования новой поэтики, новых жанров. Защита "новомодных писателей", вопросы учебы у западноевропейской эстетики - все это органично связано с его художественными исканиями. Резкая полемика с Шишковым, критическое отношение к Ломоносову

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

и его жанровой системе, постановка вопроса о соотношении поэзии и прозы - свидетельство определенных сдвигов в эстетическом развитии Жуковского.

Многочисленные конспекты трудов эстетиков-классиков (Батте, Лагарпа, Эшенбурга, Зульцера и т.д.), относящиеся к 1800-1804 годам, и пометы в соответствующих книгах библиотеки Жуковского позволяют говорить не только об учебе у крупнейших представителей западноевропейской эстетики, но и о взаимосвязи процесса их освоения с процессом критического отношения к ним. Не случайно вопросительный знак все чаще появляется в этих книгах. Если внимательно всмотреться в "читательские экстракты" Жуковского, то нетрудно заметить, что поэт довольно безразлично относился к схоластическим схемам и был внимателен к истории искусства, истории отдельных жанров. Показательны его творческие конспекты, связанные с историей и теорией эпоса, лирических жанров, сатиры. Отталкиваясь от этих эстетических уроков, Жуковский нередко составляет на форзацах книг планы своих эстетических трактатов. Это уже факт оригинального творчества в области эстетики.

Характерным моментом эстетического развития Жуковского является, с одной стороны, внимание к новым явлениям в западноевропейской эстетике: он обращает свой взор к произведениям романтической эстетики, а с другой - углубленное изучение опытов эстетики русской. Эта тенденция получает свое практическое выражение в опытах обзоров русской литературы, в написании конспекта по истории русской литературы. Все эти материалы, а также пометки и маргинали Жуковского на книге Вяземского о Фонвизине (1848) позволяют говорить об определенных чертах историко-литературной концепции Жуковского. Поэтому мы считаем возможным и необходимым выделение специального раздела "Русские книги в библиотеке Жуковского".

Эстетическая часть библиотеки Жуковского неразрывно связана с его поэтической деятельностью. И книги удивительно наглядно запечатлели черты этой связи. В поэтических антологиях, содержащих, как правило, теорию жанров, Жуковский делает подчеркивания в эстетической части и пытается проверить это на практике. Поэтому некоторые его переводы, так и оставшиеся в книгах, это как бы прикладная эстетика. В этом смысле многие переводы Жуковского представляют для русской литературы большое эстетическое значение. Поэт утверждает и культивирует в русской поэзии новые жанры. Если перечислить

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

авторов, в книгах которых есть такие опыты (а это десятки изданий "Илиады" и "Одиссеи" Гомера и "Божественной комедии" Данте, поэмы Байрона и В.Скотта, Мура и Саути, драматические опыты Шиллера и Вернера, разнообразные произведения Гердера и Виланда, сборники басен Раммлера), то нетрудно убедиться, что Жуковский бьется над непривычными для него жанрами: антологическими стихотворениями, народными романсами, эпическими поэмами, баснями, написанными гекзаметром, трагедией. Книги не только обнаруживают расширение жанрового диапазона поэта, но и намечают определенную тенденцию к объективизации повествования. Они раскрывают своеобразную жанровую лабораторию поэта, тенденции его жанрового развития.

Если в опытах, относящихся к 10-м годам, ощутимо следование жанровой природе источника, то в материалах, относящихся к 20-30 годам, намечается тенденция к переосмыслению жанра источника. Особенно богатый материал для наблюдений дает выполненный между строк оригинала уникальный (в 870 стихов!) перевод гердеровского "Сида", принципиально отличающийся от печатного варианта. Есть все основания говорить о своеобразной жанровой контаминации гердеровского переложения и народных испанских романсов. И в этом отношении небезинтересен материал своеобразного соревнования Жуковского с другими русскими поэтами в переводе некоторых произведений. Материалы перевода "Пиршества Александра", "Родрига" и творческих контактов с Востоковым, Мерзляковым, Пушкиным позволяют говорить не только об оригинальной концепции переводов Жуковского, но и о тенденциях его эволюции как переводчика. Кроме того, материал библиотеки дает возможность в некоторых случаях решить и более частные, но не менее важные вопросы, как-то: источник перевода, его датировка. Одним словом, библиотека Жуковского наглядно демонстрирует, сколь сознательна в своих эстетических установках была переводческая деятельность поэта и сколь тесно она была связана с эволюцией жанрового сознания Жуковского. Сотни книг по истории, изученные и осмысленные поэтом, многочисленные пометки и записи в книгах по естествознанию, педагогике, тщательное изучение эмпирического материала для создания поэтических "Времен года", мучительные поиски в области философии, политики, нравственной психологии, горячая пропаганда художественной прозы, путь к большой поэтической и драматической форме - все эти факты и процессы, с поразительной наглядностью выступающие при изучении библиотеки Жуковского, позволяют, может быть, конкретизировать известные слова Белинского о том, что "Жуковский был

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

первым поэтом на Руси, которого поэзия вышла из жизни".

Л.Н.Душина

М.Н.МУРАВЬЕВ И В.А.ЖУКОВСКИЙ В РАБОТЕ НАД ЖАНРОМ БАЛЛАДЫ

Традиционное рассмотрение русской баллады, при котором движение жанра ориентируется на сложившийся у Жуковского или в пору Жуковского образец, зачастую приводит к неполным или неточным результатам. Ограниченностью подобного рассмотрения объясняется тот факт, что даже авторы специальных исследований видят истоки русской баллады в опытах Жуковского или, что гораздо реже, Карамзина. А между тем русская литературная баллада значительно старше. Опыты русских литераторов XVIII века, в том числе М.Н.Муравьева, это доказывают.

"Муравьев ... имел мало влияния на своих современников, так как почти ничего не печатал", - писал Жуковский. А спустя столетие Г.А.Гуковский в очерках по истории русской литературы утверждал обратное: "Муравьев более или менее учитель всех литераторов 1790-х, а в особенности 1800-х гг.". Поставленные рядом, эти два свидетельства позволяют осмыслить характерный исторический штрих, оценку Жуковского, в длительной эволюции литературных взглядов и отношений.

Творчество Муравьева предлагает такие "аспекты", не учтя которых, невозможно представить до конца всю сложность литературного процесса рубежа XVIII-XIX веков. Одним из них является эволюция балладных опытов поэта. Между тем балладные стихотворения Муравьева уже в 1810-1820-е годы воспринимались через призму поэтических пристрастий Жуковского, одного из их редакторов, и, таким образом, не обнаруживали до конца свое собственное поэтическое лицо.

Так возникает необходимость определить степень участия Жуковского в балладном "оформлении" некоторых стихотворений Муравьева, разобраться в характере их жанровой правки. Особый интерес представляют те произведения, которые Жуковский редактировал прямо по рукописи поэта, например, муравьевская баллада "Болеслав, король польский". Жанровая направленность работы Жуковского - редактора, выявляется здесь, например, в экспрессивно значитель-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ных пунктуационных заменах. Но обращает на себя внимание и более крупная, более принципиальная правка.

Муравьев жанр "Болеслава" не обозначил. Жуковский, помещая "Болеслава" в своем "Собрании русских стихотворений" (1810-1811), дает ему подзаголовок "баллада". Отредактированный Жуковским текст приобретает новый стилистический колорит. Появляются сцепления образов, обнаруживающие себя лишь в балладной атмосфере.

Вот одна из "балладных" строф рукописного "Болеслава":

Раздались внезапу бубны,
В поле прах столпом стоит,
К бою звали гласы трубны,-
Побежден, Збигней бежит. (ГПБ, ф.499, №54).

Здесь многое обещает балладу. Ситуация сжата и предельно динамична. Картина боя рисуется мгновенно, сиюминутно выполненным живописным мазком. Решительный характер момента подчеркнут и энергической смелой метафорой ("В поле прах столпом стоит"). Есть ощущение особого "серьезного" драматизма.

Но Жуковскому этого мало. Он сообщает картине объемность и перспективу, последовательно изображая звуки боя и перемещение войск в пространстве. В "Собрании русских стихотворений" (ч.П, с.278) читаем:

Коней ржанье, гласны трубны:
Рати в бой!.. Збигней бежит.

Выстраиваются новые лексические ряды. Через специфический "балладный" строй лексики, внесенный правкой Жуковского, усиливается в стихотворении тема беспощадной судьбы.

В редакторской интерпретации ситуация драматизируется не случайной погрешностью царя, а тем, что любой человек ("он") совершивший убийство, даже невольно, попадает в новые измерения карающих сил рока. Личностное начало выдвигается на передний план, окрашивается психологизмом.

Исправления Жуковского отчетливее проявляют балладный характер "Болеслава". Пунктуации сообщается большая экспрессивность, композиция строфы приобретает дополнительную динамику, лексический строй-особую завершенность. В целом коллизия произведения воспринимается как более острая и насыщенная. Единичность отдельного, редакторского задания оборачивается широтой и смелостью новой жанровой задачи.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

С.А.Матяш

РУССКАЯ БАСНЯ КОНЦА XVIII - НАЧАЛА XIX ВВ. И БАСНИ В.А.ЖУКОВСКОГО

Басни Жуковского мало привлекали внимание исследователей. Между тем они представляют значительный интерес для характеристики творческого облика поэта и для истории басенного жанра в русской поэзии.

Обращение Жуковского к басне было во многом обусловлено традицией, широкой популярностью этого жанра в конце XVIII - начале XIX веков. Однако, несомненно, басня была привлекательным для Жуковского жанром, о чем говорит его интерес к басням Крылова, вылившийся в серьезную статью "О Басне и баснях И.А.Крылова" (1809), а также обилие басен, отобранных Жуковским для собственной антологии "Собрание русских стихотворений в 5 частях" (М., 1810-1811). Нравоучительный пафос характерен для творческого облика поэта. Не случайно, очевидно, то обстоятельство, что начал Жуковский с басен, а кончил религиозно-дидактическими поэмами. Между ними - лирика, в которой морализирование является не навязчивой, но ощутимой тенденцией.

Исследуя басенную продукцию конца XVIII - начала XIX вв., Н.Степанов отнес басни Жуковского к сентиментальной басне карамзинского направления. Это положение нуждается, во-первых, в обосновании, во-вторых, в существенной корректировке.

Жуковский начал переводить басни Лафонтена и Флориана в 1806 г., когда крупнейшим баснописцем был поэт карамзинской школы И.И.Дмитриев. Жуковский, несомненно, испытал влияние Дмитриева, поскольку сентиментальный мир поэзии Дмитриева был автору "Сельского кладбища" внутренне близок. Как и у Дмитриева, в баснях Жуковского решаются главным образом морально-этические проблемы. Идеал Жуковского выражается в проповеди умеренности ("Цапля"), нравственного самоусовершенствования ("Сон Могольца"), в отрицании лицемерия ("Похороны львицы"), жадности ("Ссора плешивых"), ложного самолюбия ("Кот и зеркало") и других человеческих пороков.

Как известно, в сентиментальной басне размывались жанровые границы: басня приближалась к элегии и прочим чисто лирическим жанрам. Подобное явление можно наблюдать и у Жуковского ("Сон Могольца"). В его творчестве наблюдается взаимовлияние жанров. Лирическое нача-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ло проникает в дидактическую басню, дидактика и морализация пронизывают лирику. Эмоциональная близость Дмитриеву сказалась и на стихе басен Жуковского, на структуре вольного ямба.

Эти черты стиля басен Жуковского показывают родство их с сентиментальной басней Дмитриева. Однако полностью в рамки этой школы басни Жуковского не укладываются.

Басни Жуковского ориентированы на изображение - обстоятельное, картинное, живописное. Обратившись к басне, Жуковский обнаружил незаурядный талант жанриста (см., например, "Похороны Львицы", "Голубка и сорока", "Каплун и Сокол"). Бытовые сцены он описывает с нарочитой подробностью, с массой деталей, не имеющих отношения к развитию сюжета ("Мартышка, показывающая китайские тени"). Эта особенность басен сближает Жуковского с его современником А.Е.Измайловым и вместе с ним делает Жуковского последователем басенной школы Сумарокова с ее установкой на быт, на гротескно-комическое изображение картин жизни, на просторечия и вульгаризмы.

Таким образом, басни Жуковского синтезировали разные традиции - традиции, идущие от басенной школы Сумарокова и от сентиментальной басни Дмитриева.

Н.Б.Реморова

ПРОЗАИЧЕСКАЯ БАСНЯ ЛЕССИНГА В ПЕРЕВОДЕ В.А.ЖУКОВСКОГО

Когда заходит речь о развитии басни в России (оригинальной или переводной безразлично), имя В.А.Жуковского чаще всего лишь упоминается. В собрания сочинений поэта переведенные им басни почти не включаются, в исследованиях о Жуковском-переводчике его переводы в жанре басни, как правило, не рассматриваются. Между тем перу поэта принадлежит не менее 30 таких переводов, и не все они известны читателю.

Еще в 1804 году поэтом был составлен своеобразный перечень задуманных им переводов и подражаний (ГПБ, ф.286, оп.I, № 79, л.8), из которого следует, что поэт намеревался сделать перевод басен из Лафонтена, Флориана, Ламота, Геллерта, Гагедорна, Лихтвера и Лессинга. Примечательно, что Жуковский, ставивший своей целью параллельно читать авторов, писавших "в одинаковом роде", и

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

здесь в какой-то мере следует тому же принципу: в перечне подлежащих переводу баснописцев представлены не только французские авторы, чью традицию во многом развивал И.Дмитриев и сам Жуковский в своих первых переводах, но и немецкие баснописцы, принадлежащие к совершенно иной поэтической школе и развивающие совершенно иную басенную традицию.

Как известно, в 1806 году Жуковским были выполнены переводы из Лафонтена и Флориана. Делал ли поэт переводы из других, означенных им в списке авторов,- вопрос, который не только не решен, но и не ставился в работах о Жуковском.

В то же время еще в 1926 году М.Гофман в работе "Пушкинский музей А.Ф.Онегина в Париже", рассматривая рукописи Жуковского, указал на хранящиеся в музее "9 неизданных его басен" (с.39). Далее автор приводит полный текст всех девяти басен. При ближайшем рассмотрении приведенных М.Г.Гофманом текстов басен Жуковского оказалось, что все они есть весьма оригинальный и в некотором роде уникальный перевод басен Г.Э.Лессинга (5 из I, I из II и 3 из III книги его "Басен").

Написанные прозой басни немецкого просветителя и обширное, полемически заостренное предисловие к ним было хорошо известно Жуковскому еще в ранний период его деятельности. Об этом свидетельствует статья "О басне и баснях Крылова", написанная в 1809 году, во вводной, теоретической части которой поэт, отталкиваясь от написанного на 50 лет ранее "Рассуждения о басне" Лессинга, утверждает, в частности, что право на существование имеют равно и прозаическая и стихотворная басня и что их противопоставление в пользу басни прозаической (как это делает Лессинг) "несколько натянуто."

В то же время Жуковскому с его просветительскими устремлениями была очень близка мысль Лессинга о том, что цель басни - "ясное и живое познание морального правила". В своем рассуждении о роли, задачах и характере прозаической басни он опирается на "Рассуждение" Лессинга, чьи басни считает "лучшим образцом этого рода сочинений". Совершенство прозаической басни, как вслед за Лессингом утверждает Жуковский, составляет "Краткость, ясный слог, соответственность вымышленного происшествия той морали, которая должна быть из него извлекаема". Тем не менее, как и в 1806 году, когда он интенсивно переводил Лафонтена и Флориана, в момент написания статьи "О басне и баснях Крылова" Жуковский отдает определенное предпочтение басне стихотворной, "в которой вымысел украшен всеми

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

богатствами поэзии". Это тем более понятно, что именно в эти годы в жанре басни выступил Крылов, талант которого был во многом оценен Жуковским.

Вполне вероятно, что новая волна интереса Жуковского к басенному творчеству Лессинга приходится на 1816-1818 годы, когда в творчестве поэта наблюдается своеобразный "всплеск" в увлечении переводами из немецких авторов и когда он намеревался издавать "Собрание переводов из образцовых немецких писателей". По предположению М.Гофмана, "басни эти написаны, по-видимому, в 1818 году для великой княгини... Александры Федоровны, с которой Жуковский занимался русским языком" (с.150).

Не пытаясь оспаривать мнение автора о дидактической назначении басен, заметим в то же время, что наличие дидактических целей отнюдь не умаляет значения этих переводов, равно как и тех, которые в этот же период вошли в известное издание " Für wenige ", также представлявшее собой род учебного пособия.

Если исходить из дидактического назначения басен, то весьма показателен их выбор. Первая из них (в порядке расположения их в рукописи Жуковского) - одно из наиболее ярких произведений Лессинга, направленных против бездумного подражания художников иностранным образцам ("Обезьяна и Лисица"), последняя - одна из наиболее ярких политических басен Лессинга, своеобразное наставление монарху ("Подарок фей").

Прозаические басни Лессинга Жуковский переводит гекзаметром, что очень интересно с нескольких точек зрения. Во-первых, данные переводы, даже если они выполнены не ранее 1818 года, могут быть отнесены к числу первых опытов Жуковского в использовании данного метра.

Далее, характер использования гекзаметра в данном случае не был задан размером подлинника. Такое его применение свидетельствует о весьма оригинальном понимании поэтом возможностей русского гекзаметра. Позднее, при посылке И.Дмитриеву "Ундины", также переложенной из прозаического повествования в гекзаметры, Жуковский напишет: "Я уверен, что никакой метр не имеет столько разнообразия, не может быть столько удобен, как для высокого, так и для самого простого слога".

Наконец, переведя прозаические басни Лессинга гекзаметрами, Жуковский в целом сохраняет образную систему подлинника, стремясь, как того требовала (по его убеждению) прозаическая басня, избежать "всяческих украшений", ограничиваясь "одним простым рассказом",

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

который "служит только прозрачным покровом нравственной истины".

Такое переложение прозаических лессинговых басен в текст стихотворный не следует рассматривать как нарушение законов жанра, хотя Лессинг при написании "Рассуждения" рассматривал прозаическую и стихотворную басни как принципиально отличные друг от друга жанровые разновидности. Он полагал, что переложение эзоповых басен в стихотворные строки, сделанное Федром, - измена по отношению к традиции "подлинной басни". Однако в том же "Рассуждении" он отмечает, что только "стихотворный размер и поэтический стиль" отличает басни Федра от басен Эзопа. Эту мысль поддерживал и Жуковский, утверждавший, что в баснях Федра "стихи отличны от простой прозы одним только размером" и относил Эзопа, Федра и Лессинга к одной линии в развитии жанра басни.

Можно предполагать, что и сам Лессинг во взглядах на природу басни, на ее задачи и место в ряду других литературных жанров не оставался на позициях, высказанных им в "Рассуждении" в 1759 году. Во всяком случае, К.Рамлер, составляя свой сборник "Fabellese"(Leipzig , 1783), писал в предисловии, что для этого сборника Лессинг обещал ему "переложить лучшие из своих басен в ямбы... и сдержал честное слово", но вместе с утерянными после его смерти бумагами "исчезли и эти переложения".

Хорошо знавший это предисловие Рамлера Жуковский по-своему решил проблему их поэтического переложения, отобрав для этой цели басни из числа лучших лессинговых созданий. И эти переводы Жуковского в контексте его творчества 1816-1820 годов представляют значительный интерес как один из этапов поиска на пути создания эпических произведений, на пути становления Жуковского-переводчика, стремящегося в эти годы не только к самовыражению через переводимое произведение, но к поэтическому воссозданию самого оригинала.

Г.А.Чупина

САТИРЫ ГОРАЦИЯ И ЮВЕНАЛА В ОЦЕНКЕ ЖУКОВСКОГО

В научной литературе, посвященной творчеству В.А.Жуковского, остаются недостаточно изученными вопросы, связанные с отношением русского поэта к античному художественному наследию, с ролью этого наследия в становлении его философских, этических и эстетических принципов.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Первая половина XIX века в России была эпохой увлечения римским поэтом Горацием, которого воспринимали как певца личной свободы, благоразумной умеренности, скромной жизни на лоне природы.

Одутимую дань "горацианству" отдает и Жуковский, особенно в 1800-1810-е годы. Для него Гораций - олицетворение мудрости древних и совершенства античной поэзии. В его лирике звучат горацианские мотивы, а в критических статьях нередко встречается имя древнего поэта. Свое отношение к Горацию Жуковский, в частности, выразил в статье "О сатире и сатирах Кантемира" (1809 г.). Поставив общетеоретические вопросы о смехе и смешном, о специфике сатиры как с точки зрения проблематики, так и с точки зрения формы, пытаясь определить своеобразие сатир своего соотечественника, он излагает свое понимание основного пафоса сатир Горация и Ювенала и манеру их письма.

Личная библиотека Жуковского, хранящаяся в Томском университете и в Пушкинском Доме в Ленинграде, дает нам дополнительные материалы для анализа эстетических принципов, изложенных автором статьи. В основу рассуждений критика о своеобразии сатир двух римских поэтов легли не только постулаты Лагарпа, Баттё, Эшенбурга, Зульцера и других признанных в то время теоретиков литературы, но и непосредственное осмысление самих сатир, о чем свидетельствуют следы внимательного чтения в книгах: Quintus Horatius Flaccus. Poesies, tr. par Batteux et F.Peurard, t.t.1,2, Paris, 1803; Horatiens Satiren, übers. von Wieland, Leipzig, 1804; Satires de Iuvenal, tr. par I.Dusaulx, t.t.1,2, Paris, 1803.

Многочисленные отчеркивания, подчеркивания, знаки NB говорят о подходе Жуковского-читателя к сатирам с просветительских позиций. Главное назначение сатиры он видит в нравственном совершенствовании человека. Как и для Горация, для Жуковского задача сатирика состоит в том, чтобы, осмеивая порок, предохранить от него читателя, ибо "насмешка сильнее всех философских убеждений опровергает упорный предрассудок и действует на порок" (почти дословный перевод Горация, Сат.I, I, ст.I4-I5). Жуковский отмечает все места, где Гораций высмеивает зависть, накопительство, скупость, расточительство, тщеславие, напыщенность, честолюбие, ложное предубеждение, лесть и т.д.

Согласно эстетическим принципам Горация сатира не только порицает и высмеивает человеческие недостатки, но в той же мере

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

проповедует положительный идеал. Сатирик, "попирая ногами порок", осмеивая глупость, должен показать "свою любовь к добродетели", "благородное уважение ко всему прекрасному". Жуковский видит этот идеал Горация в личной свободе, содержательной жизни, исполненной творчеством, в скромной красоте, жизни на лоне природы вдали от развращенного города. Жуковскому импонирует проповедь добродетели, стойкости духа, умение различать мнимое и истинное благо, судить о человеке не по происхождению, а по его личным качествам, умение быть щедрым, помогать бедным, помогать родине и т.д. Читая Горация, Жуковский отмечает и другое его поэтическое кредо - полезное облечь в приятную форму, этико-философское содержание сатир сочетать с изяществом поэтического выражения. В сатирах Горация Жуковский -читатель черпает материал не только для теоретического осмысления сатирического жанра, не только познает эстетические принципы их автора, но находит для себя некую энциклопедию практической жизни.

Пометы в работах Лагарпа ("Lycee",t.2,ch.9), в обширном предисловии Дюсоля к указанному выше изданию сатир Ювенала и в самих сатирах говорят о стремлении Жуковского выработать собственную точку зрения и на творческую манеру Ювенала. Верно охарактеризовав эпоху Ювенала как время "неограниченного деспотизма,.. самой отвратительной низости и самого отвратительного разврата", он нащупывает правильный путь к объяснению его разящей сатиры как закономерного явления эпохи кризиса Римской империи. Однако обличительно-патетическое звучание сатир Ювенала выводит не из эстетических принципов автора, а из его психологических и возрастных особенностей. Жуковский не дошел до понимания того, что Ювенал является "бичом" не только порока и порочных, но и выступает против социальных несправедливостей, что сатира Ювенала - уже "высший суд над обществом", требующий соответствующего художественного воплощения.

Несмотря на наивность некоторых суждений, антиисторизм в оценке сатир Горация как школы нравственности для всех времен и народов, несмотря на непонимание внутренней эволюции античной сатиры от Горациевых "Бесед" (так называл их сам автор), тесным образом связанных с диатрибой (греческим специфическим жанром философской беседы с сатирическим уклоном на морально-этические темы), до остро-обличительных социальных сатир Ювенала, статья Жуковского представляет определенный интерес. Она является свидетель-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ством исканий русской эстетической мысли начала XIX века. Она показывает попытку автора осмыслить жанровое своеобразие античной сатиры с точки зрения идейного содержания и художественного воплощения. Заслуга Жуковского-критика состоит и в том, что в оценке сатиры Ювенала он отходит от концепции Лагарпа, одним из первых обращая внимание русского читателя на "музу пламенной сатиры", на "бич порочных и порока", к которому впоследствии будут призывать Пушкин и поэты-декабристы.

О.С.Фоломкина

ЭВОЛЮЦИЯ РУССКОЙ ЭПИГРАММЫ 1800-1830 -х ГОДОВ

Стихотворная сатира начала XIX в. - действенное оружие в общественно-литературной борьбе - отразила в динамике своих жанров движение методов литературы. Эпиграмма - самый жизнедеятельный жанр в сатирической литературе 1800-х 1830-х годов. Эпиграмма-незаменимая форма литературной полемики. Быстрота реакции на события литературной и общественно-политической жизни в сочетании с краткостью, точностью, меткостью сатирического суждения - таковы основные свойства жанра, выдвинувшие его на первый план литературной борьбы.

На длительном пути развития русской эпиграммы от XVIII в. преодолевалась абстрактная назидательность, шла работа над повышением комического, сатирического потенциала эпиграммы; указание конкретных адресатов их было определенным шагом в достижении сатирической действительности жанра.

В поэтической практике и теоретических обобщениях начала XIX века переосмысляется понятие эпиграммы, данное Буало. В своем эпиграмматическом творчестве русские поэты-романтики не отступали от традиционного понятия сатиры, но внутри его искали путей обновления эпиграммы, в частности, преодоления установки на обличение отвлеченного порока. Конкретизация объекта эпиграммы - один из путей достижения ею не только сатирической действенности, но в конечном итоге - реалистической точности характеристик.

Идейно-тематические разновидности эпиграммы (эпиграмма политическая и литературная) с 1810-х годов тяготеют к объединению (в частности, в творчестве Вяземского). В свою очередь одна из двух различных форм чисто литературной эпиграммы (эпиграмма-порт-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

рет, характеристика и эпиграмма – отклик на литературное событие обнаруживает тенденцию к циклизации: эпиграммы – портреты складываются постепенно в целые циклы-портреты, своеобразные Personalia из эпиграмм разных авторов "на одно лицо".

Стремление к созданию в эпиграмме сатирически точного портрета или характеристики под условным именем или вовсе без него на определенном этапе уже вступало в противоречие с широтой сатирического обобщения, требовавшей отказа от "глухой" прикрепленности эпиграммы к одному лицу. Достижение эпиграммой 1820-х годов (главным образом – пушкинской) диалектического единства в обличении типического порока и его конкретного носителя – одно из высших завоеваний жанра.

Совмещение различных, часто противоположных жанровых структур явилось важнейшим способом достижения эпиграммой сатирического эффекта: эпиграмма –эпитафия (Вяземский "Российский Диоген лежит под сею кочкой ..."), эпиграмма –мадригал (Батюшков "Ты нимфа Ио, нет сомненья ..."), эпиграмма –сказка (Пушкин "Там, где древний Кочерговский ..."), эпиграмма – надпись к портрету (Вяземский "К портрету Бибриса"). Эпиграмма стремится также к усвоению признаков родственных сатирических жанров (эпиграмма–обозрение, эпиграмма–пародия). На 1820-е годы падает расцвет русской эпиграммы. Оскудение эпиграмматической традиции к 1830-м годам – следствие одновременного действия многих причин: усиления реалистических тенденций в литературе, чрезвычайно усложнивших представление об объекте сатиры; оттеснения поэзии, в том числе стихотворной сатиры, с авангардных позиций прозой; специализации и обособления литературной критики, отнявшей у эпиграммы часть ее функций.

И.И.Гришунин

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ АНТОЛОГИЧЕСКОЙ ЭПИГРАММЫ

Сатирический характер эпиграммы – ее довольно позднее приобретение. Возникла она в древней Греции как надпись (к приношению в храм, к объектам природы и созданным людьми вещам, к художественным произведениям, могилам и памятникам) или как краткое послание, обращенное к определенному адресату. Позднее в число эпиграмм входят и произведения, не имеющие характера надписи или обращения (миниатюрные зарисовки картин природы и человеческой

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

жизни, остроумные похвалы и порицания, похожие на пословицы афористические сентенции на политические, моральные, эстетические и пр. темы). Несатирический характер эпиграммы сохраняется в нашей поэзии от антологических миниатюр Дельвига и Пушкина до современных "Лирических эпиграмм" Маршака и "Надписей" Гамзатова. Становление этого жанра связано с усвоением традиций греческой поэзии.

Интерес к поэзии греков в России был вызван несколькими причинами. Самой важной было сочувствие передовых русских кругов национально-освободительной борьбе балканских народов. Сыграл роль и интерес европейских просветителей и романтиков к греческой культуре (Винкельман, Гёте, Шиллер, А.Шенье, Фориэль, Байрон и др.).

В XVII - начале XIX в. в русской поэзии чаще вызывало отклик творчество Гомера, Анакреона и Сафо. Реже обращались наши поэты к Пиндару, Феокриту, Моску, Биону и Бакхилиду. Антологические эпиграммы были открыты сравнительно поздно.

Первым из русских поэтов перевел группу их Державин: "Спящий Эрот", 1795; "Горючий ключ", 1797; "Оковы", 1809 (источник двух первых - эпиграммы Платона и Мариана Схоластика с теми же заглавиями, а третьей - "Сеткой ли волосы стянешь" Павла Силенциария (АР - "Палатинская антология", кн.XVI, № 210; IX, 627; У, 206). Но жанровая специфика оригиналов Державиным, в сущности, еще не осознана: по особенностям стиха и стилистике они вполне включены в его анакреонтику.

Другие переводы были до 20-х гг. единичными и восходили не к греческим оригиналам, а к промежуточным источникам. С французского Дмитриев перевел в 1791 г. "Надпись к статуе Юпитера", греческий источник эпиграммы до сих пор не был указан: это надпись "На Фидиева "Зевса" Филиппа Фессалоникского (АР, XVI, 81). В 1814 Пушкин сделал перевод эпиграммы "Лаиса Венере" (эпиграмма Платона "Афродите от Лаиды" - АР, VI, 1 -была переведена на латинский язык Авсонием, а с латыни на французский - Вольтером, текст которого Пушкин взял из "Лицея" Лагарпа).

Традицию свободных переложений греческих эпиграмм создал в России Батюшков, опубликовавший в 1820 г. 13 переводов из 7 авторов, выполненных разностопным ямбом свободной рифмовки. Одним из первых в эту традицию включился видный участник ранних декабристских обществ Глинка, снабдивший 2 своих стихотворения подзаголовком "Из Антологии". В "Избранных произведениях" 1957 г. они датированы 1821 г., что не верно, т.к. произведения обсуждались в

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

заседаниях Вольного общества любителей российской словесности (ВОЛРС) уже 4 октября и 20 декабря 1820 г. Источники их пока не указаны.

"Греческие девицы к юношам" - свободный перевод эпиграммы Агафия Схоластика "Жалоба женщин" (АР, У, 297), текст которой Глинка нашел, видимо, в сборнике, который доставил ему как раз в 1820 г. Дельвиг с сопроводительной надписью "Ф.Н.Глинке (посылая ему греческую антологию)". В греческом оригинале противопоставлены затворничество женщин и открытая жизнь юношей среди товарищей по играм и гуляниям. У Глинки девушки завидуют "венкам и ласкам славы" юношей, их "возвышенным речам" перед народом и "милой свободе", словом, их гражданской активности. Это далеко от текста Агафия, зато близко к настроениям декабристов.

Стихотворение "К недостойному бессмертия" с греческими источниками не связано, но некоторые образы его ведут к оде Горация "К Мельпомене", отозвавшейся в нашей поэзии в ряде "Памятников" от Ломоносова до Брюсова, глубоко проанализированных М.П.Алексеевым в связи с пушкинским шедевром. В горацианской традиции бессмертное творчество поэта выше пирамид и крепче меди, он умрет не весь - поэзия останется. Адресат Глинки противопоставлен поэту: его от забвения не спасут "ни позлащенна медь, ни мрамор величавый", он умрет весь: "все, что ты, умрет для нас с тобою". Детали образа (царская любовь, лесть окружения, скоротечность власти) складываются в фигуру временщика. Это Аракчеев, заклейменный в ряде эпиграмм недавно сосланного Пушкина и в сатире Рылеева, напечатанной в октябре 1820 г. Чтение Глинкой этого стихотворения в ВОЛРС в декабре того же года было смелым актом гражданского мужества, демонстрацией солидарности с позицией Рылеева, подчеркнутой сходством некоторых формул их произведений. Так, антологическая эпиграмма под пером декабриста становилась его гражданской декларацией, что сравнительно редко встречалось в греческой антологии (там патриотический характер обычно несли эпитафии на смерть воинов).

Переводы из греческих авторов, более верно воспроизводящие смысл, систему образов, стиль и стих (элегический дистих) антологических эпиграмм, появились в печати только в 1825 г., когда в "Полярной звезде" и "Северных цветах" началась публикация очень точных и до сих пор сохраняющих поэтическое очарование произведений Дашкова (он переложил 45 эпиграмм, принадлежащих 20 авторам

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

к анонимных). Другая группа довольно удачных переводов была помещена в №№37-38 "Благонамеренного". Переводы были написаны "Н-Роз" и присланы в журнал из Астрахани. Их автор пока не был раскрыт. Это Николай Иванович Розенмейер, член ВОЛРС. Его переводы из греческой антологии обсуждались на заседании общества 6 октября 1824 года и были одобрены. Жил он в 20-х гг. в Астрахани и в 1827 г. издал альманах "Астраханская флора".

Оригинальные антологические эпиграммы Дельвига, точные переводы Дашкова и др., несомненно, способствовали тому, что обращение Пушкина в зрелом творчестве к этому жанру было столь успешным.

В.Г.Исакова

ЖАНР ЛИТЕРАТУРНОЙ ПЕСНИ И РУССКИЙ РОМАНТИЗМ ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА

Жанр песенной лирики стал весьма популярен в русской литературе еще в XVIII веке. Уже Сумароков увлекался формой народной песни и стремился придать своим литературным песням национальный колорит. Сентименталисты, а особенно А.Ф.Мерзляков, окончательно узаконили права жанра песни, как литературной, так и народной. У них уже более совершенны, чем у классицистов, средства психологического раскрытия внутреннего мира человека. А.Ф.Мерзляков "перенес в свои русские песни русскую грусть-тоску, русское горевание, от которого щемит сердце и захватывает дух", но их песни далеко не все были приняты народом.

В борьбе с классицизмом в полемике с сентиментализмом появилась новая романтическая песенная лирика. В ней уже были заметны творческая индивидуальность поэта-романтика, стремление его к философской углубленности. Романтики принесли в песенную поэзию культ сильного человеческого чувства, а главное - укрепили в ней черты народности.

Из народной лирической песни в литературную песню пришли не только образы и типичные сюжетные ситуации, но и композиционные приемы (зачин, сужение образов, цепочная связь), поэтика (сравнения, параллелизмы, символика, постоянные эпитеты). Литературная песня усвоила краткость выражения, простоту строения народной песни.

Но представители психологического романтизма (Жуковский и

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

др.) не учитывали того обстоятельства, что в народной песне выражались чаяния народные, что особой популярностью в народе пользовались тюремные и бунтарские песни, что любимым народным героем был Степан Разин.

Иначе подошли к русской народной песне представители гражданского романтизма (декабристы и особенно Пушкин). Именно Пушкин, как никто до него, понял истинную ценность русских народных песен. Большую роль в истории русской свободолюбивой песенной поэзии сыграл его "Узник" (1822). Здесь впервые появляется мир темницы, пришедший из народных "темничных" песен.

"Узник" стал народной песней. Его связь с фольклором можно проследить при изучении народных текстов, записанных в разное время, начиная с 1895 года до наших дней. Сибирский (томский) вариант сохраняет черты старого крепостнического быта и дает основание предположить, что подобные тексты бытовали в XVIII веке.

Обращение русских романтиков к народной песне способствовало созданию песенных произведений большой идейно-художественной ценности.

Р.С.Спивак

ЖАНР ФИЛОСОФСКОЙ ЛИРИКИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Под понятием "философская лирика" мы предлагаем понимать общность не только проблемно-тематическую, но и жанровую, т.е. общность содержательной структуры. В этом плане как жанр философская лирика литературоведением не рассматривалась. Вопрос о жанре философской лирики представляет интерес и с точки зрения конкретизации наших представлений о своеобразии лирического наследия поэтов XIX века, и в плане выявления общих тенденций развития философской лирики в русской литературе.

Жанр философской лирики утверждается в русской поэзии в 20-30 годы. Основным признаком жанра философской лирики является особый угол зрения на внутренний мир человека, состоящий в художественном познании родовых, а не видовых его особенностей, сущностей духовного бытия, т.е. общего в конкретном или частного с точки зрения общего. Специфика сюжетообразующих начал произведений философской ли-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

рики обусловливается их осмыслением в русле философских понятий ("всеобщность" и момент фиксирования структурных связей в содержании сюжетообразующих единиц).

Поэзия любомудров, Баратынского, Тютчева воплощает натурфилософскую тенденцию развития жанра философской лирики и ориентирована на художественное познание внутреннего мира человека, автономного в своих драмах и противоречиях. Для этого направления характерна метафизическая концепция личности. Герой лирического произведения - герой созерцания и чувственного самосознания, предстающий перед читателем не внутри общества, а вне его, перед лицом природы и мироздания. Сюжетообразующие начала философской лирики любомудров, Баратынского и Тютчева лежат в рамках сознания личности, намечая его полярные границы. Сопоставление "земной" душевной реакции героя-поэта на впечатления окружающей действительности и его отрешенного от жизни "небесного" дара составляют основу сюжетной динамики лирико-философских произведений Веневитинова. Столкновение юношески-иллюзорного, непосредственного отношения к жизни с трезвой, аналитической ее оценкой мы находим в поэзии Баратынского. Диалектика отношений "дневного" и "ночного" начала, гармонии и хаоса определяют движение сюжета "космических" стихотворений Тютчева.

Для философской лирики романтиков характерен трагический пафос. Символика образов и категория вечного времени становится средством изображения метафизических закономерностей жизни.

Обогащение жанра философской лирики мы находим в поэзии Пушкина, что связано с новым аспектом в постановке проблемы личности (духовное бытие лирического героя исторически реально). Сюжетообразующие начала философской лирики Пушкина намечают противоборствующие тенденции общественного сознания. Конфликт мироощущения, базируется на внеличных ценностях человеческого бытия, и эпическом восприятии действительности сквозь призму отдельных фактов и эмоций, не одухотворенных обобщающей гуманистической идеей. В пушкинской философской лирике 30-х годов наблюдается нравственно-этический аспект конфликта, поэтизация строя мыслей и чувств, созвучных идее объединения, общности, гражданского служения. Формируется социально-философское направление жанра.

Иерархия ключевых образов по степени духовного обобщающего начала - это способ воплощения авторской концепции в лирике Пушкина 30-х годов. Автор и отделенный во времени объективированный

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

герой воплощают в себе позитивное мироощущение; толпа, мирская власть – мироощущение негативное. Позиция автора, повторяясь в позиции объективированного героя, утверждается как истинная и перспективная. Слияние времени авторского переживания и времени объективированного героя в единый поток вечного времени включают в себя поступательное историческое время.

Конфликт философской лирики Пушкина 30-х годов в историческом настоящем и прошлом драматичен и не имеет разрешения, но предстает как частный момент истории человечества и разрешается, в принципе, самим сознанием наличия иного будущего.

Метафизическая концепция личности в романтической поэзии любомудров, Баратынского, Тютчева и социально-историческая концепция личности в философской лирике Пушкина 30-х годов при их постоянной взаимосвязи и взаимовлиянии обусловливают два направления развития самых разных философских жанров в русской литературе XIX-начала XX века: натурфилософскую тенденцию в творчестве А.Григорьева, Фета, Тургенева и Бунина и социально и исторически-философскую тенденцию в прозе Л.Толстого, Достоевского, Щедрина, лирике Блока и Маяковского.

Л.В.Лапина

ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА "ДУМ" К.РЫЛЕЕВА

Известная пушкинская оценка рылеевских "Дум", определившая впоследствии современную – "снисходительно-порицательную" – традицию в их литературоведческих интерпретациях, давно требует пересмотра. Возможны некоторые варианты анализа рылеевского цикла, так или иначе связанные с преодолением пушкинских порицаний в адрес однообразия конструкции дум, "безразличия к исторической верности в изображении исторических лиц и событий", в адрес отдельных художественно-психологических удач поэта и т.д.

Определение жанровой специфики, проблемы художественного метода и художественного историзма Рылеева в "Думах" целесообразно, вероятно, связать с попыткой осмысления их как сложного формально-содержательного единства – тем более, что "Думы" действительно представляют собой цикл, т.е. замкнутое в самом себе целое.

Фактическое впечатление цикла строится на внутренней целост-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ности произведений, обусловленной самой поэтической установкой автора (современника Рылеева - поэта - комментатора) и соответственно единством исторического примечания, предварявшего думу, и его "перевоплощения" собственно в думе.

В размышлениях о внутреннем единстве рылеевского цикла центральной оказывается мысль о романтически оправданной субъективности поэта, эта мысль концентрирует авторское и читательское внимание на романтически же конфликтных ситуациях прошлого и соотносится с позицией автора-комментатора (отсюда интересное "авторское" сопоставление у Рылеева образов: Бояна и барда Державина).

В основе сюжетно-образной системы Рылеева лежит подлинное историческое происшествие, воссозданное с "профессиональным" беспристрастием летописца в прозаическом примечании и максимальной поэтической отдачей в думе. Отсюда - парадоксальный результат объективного (на уровне современной Рылееву историографии) и пристрастного авторского вмешательства.

Историческая справка, выверенная комментатором, дает движение самостоятельному - свободному и субъективному - представлению художника о том, как могло бы произойти то, что уже произошло.

Поэтому в прошлом поэта заинтересовывает ситуация, потенциально остросюжетная и драматическая. Художественно-романтическая система видения современности дана через условное "воспоминание", думу, элегию на фоне прозаической хроники.

Построение дум (по большей части) традиционно; сложность же самой авторской позиции определяет подлинное новаторство Рылеева, сущность которого следует искать не в отступлениях его от традиции внешней формы думы (тем более, что обращение именно к данной жанровой форме обязывает хотя бы к соблюдению формальных ее признаков), а, напротив, в следовании этой традиции - даже в самом характере следования.

Единство хроники и поэзии, преодолевая инерцию формы, раскрывая ее содержательные возможности, предопределяя, наконец, строгое и точное прочтение истории в думах, усложняет однообразную конструкцию традиционной народной думы размышлением поэта; факт, "продолжаясь" в думе, трансформируется таким образом из хроникального в художественный - романтически-пристрастный.

Логика образа выдержана, художественно обоснована и выбором конфликта, и развитием действия и характера, едва намеченного в примечании и психологически углубленного в думе. Психологи-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ческая сложность образа соотносима с психологической мотивированностью ситуации, остро и точно (конфликтно) обозначенной в информации и продолженной в думе.

Психологическая основа художественно-романтической структуры рылеевского образа связана со спецификой воспроизведения Рылеевым исторического прошлого, данного читателю в "летописно-художественной" динамике, и прежде всего с субъективно-романтической интерпретацией предательства.

"Благословенья и проклятья", в их философско-романтической диалектике, организуя поэтическую мысль Рылеева в целом, выводят его на романтическую же трагедию личности в истории: измена (себе, царю, принципам) и отмщение - как логическое ее следствие. Отсюда своеобразная трактовка этого понятия в художественной системе Рылеева: отмщение - возмездие, отмщение - месть.

Таким образом, максимальное "остранение" составителя примечаний и "революционная тенденциозность" поэта позволяют Рылееву в пределах однообразия конструкции думы - выйти на принципиально иную (в отличие от песенной национально-русской формы) жанровую традицию, на традицию литературно-романтическую (очень мало, лишь через внешний идею-толчок, связанную с народной думой). Своеобразная, "объективно-пристрастная", организация истории, обеспечивающая внутреннюю целостность дум, обусловливает и жанровую специфику рылеевского цикла.

Органическое единство исторического примечания и его конкретно-романтической интерпретации, воссоздание своего поэтического "я" в исключительной, историко-романтической обстановке, специфика романтического метода Рылеева, наконец, некоторые художественные детали в построении образа, в литературно-исторических трактовках, в системе документальных отступлений делают возможным и исследовательски убедительным постановку иной проблемы - о традиции "Дум" в поэме "Войнаровский".

Ф.З.Канунова

ФОРМИРОВАНИЕ ЭСТЕТИКИ МАЛОГО ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОГО ЖАНРА В КРИТИКЕ 10-30-х ГОДОВ XIX ВЕКА

Общеизвестно, что в русской литературе XIX в. повесть как литературный жанр занимает исключительно важное место. Узако-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ненная сентиментализмом Карамзина повесть прочно утверждается сначала у романтиков 20-30-х годов, а затем в русском реализме. С жанром повести связано не только становление и развитие русского реализма в творчестве Пушкина и Гоголя, но и глубокое развитие его Тургеневым, Толстым, Достоевским. Более того, именно с повестью связан блистательный венец русского классического реализма в творчестве Чехова и других выдающихся писателей конца XIX века.

Всестороннее изучение истории повести, этого исконно русского жанра - один из плодотворных путей синтетического исследования историко-литературного процесса, углубленного осмысления проблемы метода и идеала, типологии русской художественной прозы.

Одной из главных причин недостаточной изученности русской повести является слабая методологическая и теоретическая разработка жанра, терминологическая неопределенность, отсутствие четких общепринятых дефиниций жанра.

Так, в "Литературной энциклопедии" (т.9, стр.I7-I8) Б.Розенфельд принципиально исключает возможность точного определения, характеризуя повесть как "широкий расплывчатый жанровый термин, не поддающийся единому определению". Справедливо требуя конкретно-исторического подхода к изучению повестей того или иного периода в развитии литературы, Б.Розенфельд считает, что "повесть занимает среднее место между романом и новеллой (рассказом)". Подобное определение повести встречаем мы в подавляющем большинстве современных учебных пособий, энциклопедий, словарей (Л.И.Тимофеев, Г.Л.Абрамович, Ф.Головенченко, А.Квятковский).

Не возражая в принципе против такого общепринятого определения повести, необходимо вместе с тем отметить его недостаточность. Во-первых, оно не дает сколько-нибудь полного представления о жанровой сущности повести, о специфике жизненного материала, осваиваемого повестью, и ее структурных принципах. Во-вторых, определение повести как средней формы эпического рода в принципе не применимо к периоду первой трети XIX века, когда понятия "повесть" и "рассказ" в основном совпадали, а "романа" в строгом смысле слова еще не было.

Большое значение для понимания эстетической сущности жанра имеет тщательное исследование его становления и теоретического осмысления в процессе генезиса. Известно, что именно в процессе генезиса жанра проявились его наиболее характеристические жанроопределяющие черты.

Такой эпохой для становления повести явились конец XVIII и

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

первая треть XIX в. Внимательное исследование того, как формировалось представление о жанре повести вместе с развитием самого жанра способствует выяснению его типологической сущности.

При всем жанровом произволе в прозе конца XVIII века можно установить стремление к определенной жанровой классификации. В отличие от романа, который в представлении того времени не мыслится без нагромождения сложной цепи фантастических приключений, повесть конца XVIII начала XIX века отличалась сравнительной простотой вымысла, ориентацией на живой материал окружающей жизни. ("Справедливые" и "полусправедливые" повести). В большей части русских повестей этого времени заметна тяга к быту, к обыкновенной жизни частного человека. Это станет художественным принципом в сентиментализме, впервые придавшим повести значение самостоятельного и ведущего жанра в русской литературе. В "Словаре древней и новой поэзии" (1812) Н.Остолопова сделана попытка осмыслить жанр повести в соотношении с классицистической жанровой поэтикой. Не отрицая поэтического вымысла в повести, автор подчеркивает ее ориентацию не на выдающиеся исторические события, а на обыкновенные явления жизни.

Вместе с необыкновенным ростом популярности русской повести в 20-30 годах XIX века возникает настоящая потребность более глубокого теоретического обоснования этого жанра, исследования его специфики. Замечательным шагом вперед в решении проблемы повести явилась статья в "Телескопе" за 1832 г. (№ 17) "О современной русской повести". Предвосхищая Белинского, автор статьи не просто оправдывает популярность повести в русской литературе 30-х годов, но отмечает закономерность ее. Он утверждает в повести "важнейшую жанровую "форму времени", свидетельствующую об эстетической и идейной зрелости литературы". В традиционное определение повести автор вносит много нового. Отнесение повести к "категории романа" связано с ее стремлением подчеркнуть глубину и многогранность ее (повести) жизненного содержания. Автор говорит о современной всеобщности повести. Соотнося повесть и роман, автор делает акцент не на том, что повесть часть, а на том, что эта часть заключает в себе смысл общего. В легко обозримой концентрированной форме повесть представляет широкий взгляд на жизнь. "Нынешняя повесть подобно роману есть художественное представление жизни со всех точек зрения". В

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

очень интересной статье "Телескопа" (предположительно автор - Н.И. Надеждин) предпринимается попытка теснейшим образом связать характер жанра повести с уровнем представлений современного человека.

Автор впервые предпринимает классификацию повести, называя три таких ее типа как деописательная, философская и сентиментальная. В этой классификации проявилась ориентация не на литературные каноны, а на конкретный жизненный материал.

Таким образом, стремлением увидеть в повести важнейший жанр времени, характером соотношения малых и больших повествовательных жанров, пониманием тесной связи жизненного содержания и жанрового своеобразия и, главное, указанием на эпическую природу повести статья в "Телескопе" предшествовала статьям Белинского и была своеобразной их подготовкой. (О теории повести Белинского см.: Ф.З. Канунова. Проблемы литературных жанров . Томск, 1972, стр.63-64).

Г.И.Дербенев

О ЖАНРОВОЙ ПРИРОДЕ СТИХОТВОРЕНИЙ "Я ПАМЯТНИК СЕБЕ ВОЗДВИГ" А.С.ПУШКИНА И "АССАРГАДОН" В.Я.БРЮСОВА

Одическая природа пушкинского стихотворения несомненна; его отдаленный источник - ода Горация, а ближайший - ода Державина. Однако акад. М.П.Алексеев обоснованно обнаруживает в стихотворении и традицию автоэпитафии. Думается, что с неменьшим основанием можно говорить и об иной традиции: надписи завоевателя на пограничной стеле. К подобным надписям восходит ода Горация "К Мельпомене", положившая начало поэтическим "Памятникам".

Отсутствие реальной стелы воспринимается ее мыслимым образом в первой строфе. В дальнейшем поэт, соперник властителя, перечисляет пределы и народы, которые будут покорены его Музой. Отмеченное В.С.Непомнящим при анализе пушкинской оды движение ввысь в первой строфе и вдаль в последующих строфах - типологический признак всех подобных произведений.

"Памятники" властителей и поэтов обращены в будущее как средство преодолеть забвение. Сонет Шелли "Озимандия" начинает собою ряд скептических "эпилогов" к "Памятникам" властителей, демонстрируя тщету их надежд и торжество забвения. Русские поэты XVIII-XIX веков успешно развивали горацианские мотивы, сонет Шелли оказался

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

близок символистам.

Образцовый "Памятник" создан Державиным: античный размер заменен ямбом, "Мельпомена" - "Музой". Последователи Державина сохраняют принятое им количество строф, их размер и строение. О древности напоминают лишь самый жанр и отдельные детали. К ним относится тот знаменитый материальный памятник древности, с которым соотносит свое творчество поэт: пирамиды у Державина, "Александрийский столп" у Пушкина, "водопровод, сработанный еще рабами Рима" у Маяковского (вступление в поэму "Во весь голос" отличается по жанру, но не лишено горацианских мотивов). Не вошло в традицию державинское перечисление покоренных земель по водным рубежам: "Слух пройдет обо мне от Белых вод до Черных" и т.д. Более содержательно перечисление Пушкиным народов запада, севера, востока, юга. Их культурный рост сделает Русь великой и упрочит славу поэта. Эта слава и представляет собой "нерукотворный памятник", воздвигающийся в людском сознании.

Брюсов чаще других обращался к названным темам. Шесть раз переводил он оду Горация (3 редакции опубликованы), для "Снов человечества" написал "Оду в духе Горация", отыскивая эквивалент античной формы. Его собственный "Памятник" восходит к ямбической традиции Державина (в первую очередь) и Пушкина. Он перевел "Озимандию" Шелли и написал оригинальные сонеты "Ассаргадон" и "Львица среди развалин". "Клинопись" в "Снах человечества" развивает и дополняет темы "Ассаргадона" в форме двустиший, имитирующих стиль и стих древнего Востока.

В этой поэтической кладовой, хранящей богатства античных, европейских, русских и восточных традиций, особое внимание привлекает "Ассаргадон". Его связь с жанром надписи завоевателя явственнее, чем у Пушкина. Герой объективирован. Он не поэт, а завоеватель, несокрушимее напор его индивидуальной воли. Имитируя письменный памятник (и приближаясь в этом смысле почти к переводу), Брюсов перечисляет покоренные героем пограничные государства: Сидон, Египет и Элам; трех точек достаточно для обозначения пространства, а их расположение может быть объяснено как историческими обстоятельствами ассирийской экспансии, так и особенностями реконструируемого пространственного мышления.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

А.С.Янушкевич

ОСОБЕННОСТИ ЖАНРОВОГО ДВИЖЕНИЯ В ПРОЗЕ А.С.ПУШКИНА

Проза Пушкина необычайно разнообразна в жанровом отношении: роман в письмах и прозаический цикл, путешествие и очерк, повесть и исторический роман и еще десятки набросков, планов, которые открывали дорогу новым жанрам. Его проза и удивительно динамична: менее чем за десятилетие эти жанровые модификации не только оформились, но и прошли определенную эволюцию в своем развитии. Каждая жанровая разновидность как бы проделывала второй виток на орбите пушкинского развития: прозаический цикл "Повести Белкина" (1830) и особый тип циклизации в набросках 1833–1835 годов ("Мы проводили вечер на даче", "Цезарь путешествовал", "Египетские ночи"); "Роман в письмах" (1829) и опыт социально-психологической повести в письмах "Марья Шонинг" (1834–1835); "Путешествие в Арзрум" (1829) и "Путешествие из Москвы в Петербург" (1833–1835). Примеры жанровых дублетов в прозе Пушкина можно было бы продолжить. Но не это главное. Главное то, что определяет содержательность пушкинского жанра, намечает существенные в нем сдвиги.

Если необходимо было бы определить пафос пушкинского движения прозы, то, пожалуй, это – путь к концептуальной прозе. Жанровое самосознание Пушкина, с такой остротой проявившееся в его письмах, статьях, предисловиях, в его "лабораторной прозе", было занято поиском особой концепции жизни. Его мечты о романах, "в которых отразился век", его определение романа как "исторической эпохи, развитой в вымышленном повествовании", – все это звенья одной цепи. С этим поиском неразрывно связаны и многообразные размышления о плане произведения. Именно в "смелости изобретения, создания, где план обширный объемлется творческою мыслию", видел Пушкин "высшую смелость", образцами которой были для него Шекспир и Данте, Мильтон, Гете, Мольер в "Тартюфе". А недостаток Байрона он видел как раз в том, что тот "мало заботился о планах своих произведений или даже вовсе не думал о них". В пушкинском представлении план произведения не схема, а концепция, позиция. Он ищет в прозе особого взгляда на явления, синтеза исканий личности и общего движения истории жизни.

Чтобы понять этот процесс, достаточно сравнить прозаические наброски 1828–1830-х и 1833–1835-х годов. На смену истории пое-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

динка двоих, рокового поединка приходит история взаимоотношения героя с историей, с жизнью. Наброски "Романа на Кавказских водах" и "Русского Пелама"не случайно пестрят именами, упоминанием различных общественных групп и исторических событий. Координаты истории выводят героя из замкнутого пространства светской гостиной. Пушкина интересует теперь не столько частная история, сколько история общества и отдельных его представителей. Происходит своеобразное укрупнение жанра.

То, что выпукло обозначилось в прозаических набросках, конкретизировалось в законченных произведениях. Вот два путешествия - "Путешествие в Арзрум" и "Путешествие из Москвы в Петербург". Первое путешествие - путешествие личности, ожидание жизни для себя. Тема жизни и смерти определяет философскую основу этого произведения, а его сюжет - сменяющиеся путевые картины. Второе - путешествие гражданина, ожидание жизни для всех. Из белового варианта убираются географические названия. Путешествие становится глубоко концептуальным. На смену путевым картинам и философским размышлениям приходит путешествие-трактат, где каждая глава - проблема современного общества. Рождается жанр-концепция, "проза мысли".

Исторический, документальный материал приобретает особый удельный вес в пушкинской прозе. Если в "Арапе Петра Великого" он еще в большей степени был фоном, то в "Истории села Горюхина" он поистине стал главным героем. Если в "Путешествии в Арзрум"-документ в большей степени стилизован, то в "Путешествии из Москвы в Петербург" документ - и аргумент, и предмет полемики, и обвинение. Пушкин выписывает целые страницы из произведения Радищева, ибо в его жанре-концепции этот материал не чужеродное тело, а плоть мысли. Происходит очевидное стирание граней между художественной и научной прозой. Пушкинский прозаический жанр становится необыкновенно подвижен в своей структуре.

Пушкин не игнорирует традиционные прозаические жанры. Более того, он подчеркнуто их использует. Эпистолярная форма, новелла, рассказ, путешествие - образцы всех этих жанров можно найти у Пушкина. Но Пушкин демонстративно их трансформирует. Даже в набросках очевидно деление произведения на главы, фрагменты, особое сцепление частей. Каждая часть, глава внутренне целостна и в то же время органично подчинена сквозной идее, движению характеров. Можно говорить о внутренней циклизации в таких произведениях 30-х годов, как "Египетские ночи" и "Пиковая дама", "Мы проводили вечер на

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

дачо" и "Цезарь путешествовал". Такая архитектоника произведений способствовала их емкости. Вносятся существенные коррективы в поэтику традиционных жанров: эпистолярная повесть "Марья Шонинг" продолжается как авторское повествование; путешествие превращается в диалог с Радищевым, в трактат; повесть обретает такую степень обобщенности, что превращается в "Маленький роман". Происходит стирание четких жанровых границ. Примеры жанровых дублетов лишь подчеркивали, что Пушкин сознательно идет по пути трансформации традиционных жанров.

Направление пушкинских исканий в прозе связано с его размышлениями о герое века. Он ищет и сам тип такого героя, и принципы его изображения. Герой его "романического воображения" получает свое воплощение в многочисленных набросках (Якубович, Пельнов). В замыслах романа о русском Пеламе любопытно стремление дать параллельно три истории героев, провести главного героя через этапы духовных и умственных исканий. Важное значение в характеристике героя Пушкин придает моменту действия. Одним словом, Пушкин в 1833-1835 годах прежде всего думает о романе, сочетающем в себе широкий охват действительности и эпохального героя. Путь Пушкина к социально-психологическому роману был естественным отражением тех процессов, которые наметились в его прозе.

Т.Т.Уразаева

К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРОВОГО СВОЕОБРАЗИЯ ПОЗДНЕЙ ПРОЗЫ М.Ю.ЛЕРМОНТОВА ("ШТОСС")

30-е годы XIX века отличаются глубиной философских исканий. Поколение 30-х годов в философии искало ответа на вопрос о возможности осмысленного целенаправленного действия, о жизненном поведении человека, его отношении к окружающему миру.

Концепция деятельной личности в творчестве М.Ю.Лермонтова, отразившая философские искания эпохи, определила основную черту лермонтовского изображения человека - показ его в активных проявлениях характера и психологии, что в свою очередь обусловило большой интерес писателя к новеллистическому жанру ("Бэла", "Тамань", "Фаталист", "Штосс"). "Штосс", последний прозаический опыт Лермонтова, - яркий пример новеллистического повествования, основанного

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

на личной инициативе героя. Активное воздействие героя на ход событий составляет движущую силу в сюжете "Штосса".

Сплетение сюжетной "случайности" и индивидуальной исключительности с убедительностью социально-типического характеризует "Штосс" как произведение новеллистического жанра. Тема "случая" звучит символически в лермонтовской новелле. В 30-х годах XIX века, в обстановке широкого распространения фаталистических теорий и настроений, было характерно уподобление жизни карточной игре.

Тема карточной игры была широко распространена в русской и западно-европейской литературе начала XIX века (Гофман, Пушкин, Бальзак). Она была темой символической, темой иррациональности буржуазного успеха и счастья, неверности человеческой судьбы, зависящей от прихоти случая. Название новеллы, символика карточной игры, сумасшествие героя определяют философский подтекст ее, атмосферу напряженности, риска, власти случая.

В связи с проблемой новеллистической структуры "Штосса" несомненный интерес представляет проблема программной, на наш взгляд, незавершенности этого произведения.

Для Лермонтова сумасшествие его героя имеет глубокий социально-исторический смысл. Вспомним раздумья Печорина: "... гений, прикованный к чиновническому столу, должен умереть или сойти с ума..." (IУ, 285). На рассказ Лугина о постигшем его несчастье Минская отвечает: "Призовите доктора". – "Доктора не помогут – это сплин!" В "Штоссе" Лермонтов как бы говорит: "Будет и того, что болезнь указана, а как ее извлечь – это уж бог знает" (IУ, I97). Трагическая обреченность судьбы Лугина предопределена уже в самом начале повествования, проникнутого трагическим колоритом. Развертывание действия имеет заранее предначертанную границу. Но конец произведения полон "трагического оптимизма", решимости бороться с обстоятельствами.

Кульминацией произведения является видение Лугину "чудной красавицы". Кульминационный пункт в "Штоссе" почти совпадает с развязкой. "В эту минуту (появления "чудной красавицы" – Т.У.) Лугин не мог объяснить, что с ним сделалось, но с этой минуты он решился играть, пока не выиграет: эта цель сделалась целью его жизни" (IУ, 353). В самом конце произведения говорится по существу о той же решимости играть "пока не выиграет".

Рассказ о "странном" происшествии в жизни героя кончается изображением второго проигрыша Лугина старику. После этого места

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

в повествовании сделана пауза, за которой уже следует своеобразный эпилог. Рассказывается о дальнейшей судьбе Лугина "в продолжении месяца". Стиль этого рассказа своей лаконичностью, сообщением самых характерных примет героя в этот период подтверждает мысль о роли этого рассказа в повествовании как послесловия, своеобразного эпилога. Сообщается об изменениях во внешности Лугина, о его образа жизни: "Целые дни просиживал дома, запершись в кабинете; часто не обедал" (IУ, 353). Такая деталь могла появиться только в последствии, непосредственно же в самом рассказе о "странном" происшествии она не соответствовала бы общему тону произведения с его философским подтекстом и символикой образов.

В "Штоссе" Лермонтов развивает пушкинскую традицию фантастического. Реальное повествование совершенно незаметно переходит в фантастическое. Действие протекает одновременно во внешнем мире и в воображении Лугина. Авторское повествование совмещает в себе "реальную" точку зрения на события и "фантастическую". Единство действия в "Штоссе" - совмещение двух направлений в "одну линию" - строго выдержано. Появление в конце произведения доктора разрушило бы это единство действия, составляющее одну из наиболее ярких особенностей жанра новеллы. (В том, что о болезни Германа у Пушкина говорится не в самой повести, а в "Заключении" имеется глубокий художественный смысл).

Философский подтекст "Штосса", лирическая окрашенность повествования, близость к драматической форме, неожиданный "поворот", меняющий направление повествования (появление "странного гостя"), концентрация противоречий в одном лице, концентрация событий характеризует "Штосс" как произведение новеллистического жанра.

Таким образом, тяга Лермонтова к новеллистическому жанру обусловлена напряженностью философских исканий писателя, своеобразием его концепции личности.

Е.Г.Мущенко

СКАЗОВОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ И СКАЗ-ЖАНР В ПОВЕСТЯХ Н.В.ГОГОЛЯ

Сказ присутствует в творчестве Н.В.Гоголя в разном качестве:

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

а) как отдельные стилистические приемы сказового повествования (повесть "Старосветские помещики"); б) как тип повествования (предисловия Рудого Панька); в) как жанровое образование (повести "Пропавшая грамота", "Заколдованное место").

Под сказовым повествованием мы понимаем особое построение монологической речи, отличающееся от других видов повествования типом повествователя, отношениями между субъектом и объектом речи и ритмико-интонационным и лексическим строем. В том случае, когда в роли организатора повествования выступает герой-рассказчик, а само повествование из рассказа о событиях превращается в разговор о них, представленный как монолог, который включает в себя реплики собеседника (и тем самым формирует его), - перед нами сказовый тип повествования.

Обращение Гоголя к сказу вызвано теми возможностями, какие были заложены в нем и использование которых отвечало идейно-эстетическим поискам молодого писателя. Прежде всего сказ предполагал передачу прав автора-рассказчика героя из демократической среды.

Но рассказчик у Гоголя не всегда представитель того социального слоя, идеалы которого близки автору. Так, герой-рассказчик, который начинает "Повесть о том, как поссорились Иван Иванович и Иван Никифорович", совсем не похож на того, чьими словами она заканчивается. Автор и герой-рассказчик и близки и в то же время удалены друг от друга. Наличие этой "дистанции" - существенный и необходимый признак сказа, открывающий путь к сатирическому изображению действительности или выявлению комического в ней.

Опыт Гоголя в использовании сказового типа повествования имел огромное значение в 20-е годы XX столетия. Сосуществуя в едином потоке литературного процесса, сказовость и орнаментализм в чем-то дополняли друг друга. Оттого в литературной практике 20-х годов орнаментальная проза зачастую включала сказ, а сказовое повествование приобретало особую лирическую наполненность, связанную с орнаментализмом. Причем последнее не ощущалось как нечто инородное, так как наличие лирического пафоса при эпическом типе повествования-один из главных признаков сказа.

Когда при всем различии социального, психологического и художественного опыта взгляды автора и героя-рассказчика на действительность оказываются максимально приближенными и соотносятся с общенародной точкой зрения (как с нормой), сказовое повествование

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

превращается в типологическое образование, обладающее рядом жанровых признаков; жанровой доминантой при этом оказывается своеобразие соотношения автора и героя. Это возможно лишь при условии, если авторская позиция соотносится с позицией народа, представителем которого и является рассказчик. Вследствие этого герой-рассказчик предстает перед читателем не как яркая индивидуальность (что имеем в сказовом повествовании, где именно характерность героя цементирует повествование), а как индивидуализированная часть массы народной. В этом случае даже имя рассказчика не несет в себе подчеркивания, выделения единичного явления из множеств, а если в нем (в имени) и заключен какой-либо признак, то он чисто внешний (например, Рудый Панько). Не случайно Фома Григорьевич, рассказывая свои "были" про деда подчеркивает, будто чудится ему, что "сам все это делаешь, как будто залез в прадедовскую душу, или прадедовская душа шалит в тебе".

Сказ-жанр обязательно проецируется на художественный опыт народа, т.е. на фольклорные традиции, прежде всего на сказку и устный рассказ. Пример тому - использование Гоголем традиционных сказочных мотивов в сказках "Заколдованное место", "Пропавшая грамота". Гоголевский фольклорный сказ получил дальнейшее развитие в творчестве Лескова. Классическим же образом этого жанра являются, на наш взгляд, сказы П.Бажова, наполнившиеся конкретно-историческим звучанием благодаря тому материалу, который давали современная действительность и уральские сказы рабочих.

Т.Г.Черняева

"ЖУРНАЛИЗМ" КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ОСНОВА ЖАНРА "АРАБЕСОК" ГОГОЛЯ

В сборнике "Арабески", вышедшем в свет в январе 1835 года, Гоголь новаторски объединил статьи по истории, географии, художественной и литературной критике с отрывками из исторического романа и "петербургскими" повестями. Гоголь придавал особое значение цельности сборника, тщательно отбирал материалы, много работал над планом "Арабесок", о чем свидетельствует сопоставление черновых набросков плана с окончательным оглавлением. Современная

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

критика не смогла по достоинству оценить смысл и значение гоголевского научно-художественного сборника.

История изучения "Арабесок" длительное время представляла собой исследование отдельных статей и особенно повестей, составивших ядро "петербургского" цикла Гоголя. Это не способствовало проникновению в сущность единства сборника. Между тем, по верному замечанию Г.А.Гуковского, "редкостное единство сборника "Арабески" имеет методологическое значение (см.: Г.А.Гуковский. Реализм Гоголя . М.-Л., 1959, стр.26). Многообразное содержание и сложная структура гоголевского сборника отразили особенности развития литературного процесса 30-х годов XIX века в России.

Эпоха 30-х годов выделяется в истории русской общественной мысли как время бурных дискуссий и споров, страстных поисков истины. Потребность осмысления великих событий современной европейской и русской истории обусловила глубокий интерес к философии, всеобщей истории, истории России. В литературе заявляют о себе реалистические принципы изображения, их обоснование сопровождается усилением эстетической борьбы. Эстетика переживает период становления, укрепления своей философской основы. Приобретает особое значение критика, объединяющая в себе эстетику, философские основы искусства, полемику, публицистику. Идет сложная идеологическая борьба между представителями прогрессивного дворянства и новой разночинной идеологии. Все это обусловливало своеобразную "универсальность" деятелей эпохи, усиливало их интерес к сфере журнальной борьбы, где вся эта многообразная общественно-политическая, философско-эстетическая и литературно-критическая проблематика могла получить свое воплощение.

Усиление роли журналистики является одной из заметных особенностей развития литературного процесса 30-х годов. Литературно-общественный журнал становится своеобразным средоточием литературного процесса. Широко распространившийся в это время тип энциклопедического журнала явился своего рода реальной формой проявления "универсализма", свойственного виднейшим деятелям эпохи.

Процесс профессионализации в области журналистики еще далеко не был завершен, поэтому так характерна для этого времени фигура ученого, профессора университета, писателя, стоящего во главе издания ("Московский вестник" М.П.Погодина, "Телескоп" Н.И.Надеждина, "Атеней" М.Г.Павлова, "Литературная газета" А.А.Дельвига, "Современник" А.С.Пушкина). Журнал в том виде, в каком он существовал в 30-е годы, представлял собой подвижную, не скованную строгими рамками

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

форму, позволявшую издателю настойчиво и последовательно проводить в жизнь свою систему взглядов, активно воздействовать на публику, вербовать себе сторонников, развивать в открытой полемической борьбе противников. Журнальная форма способствовала развитию начавшегося в 30-е годы процесса демократизации литературы, углубляя ее социальную значимость, расширяя читательскую аудиторию.

Все эти особенности литературного процесса отразили гоголевские "Арабески". Жанровая природа "Арабесок" может быть понята при учете всего многообразного содержания материалов сборника, ибо именно сложное и тематически и идейно содержание определило уникальную форму его воплощения.

При всем многообразии материалов сборника "универсализм" Гоголя строго регламентирован: он включает в себя сферу искусства (живопись, скульптура, музыка, народное песенное творчество), литературу (литературная критика и художественное творчество), историю и географию как науки о человечестве. Впечатление необычайной широты возникает главным образом потому, что на этом ограниченном материале Гоголь сумел продемонстрировать все важнейшие стороны своего мировоззрения, затронуть и решить целый ряд общественно-политических, эстетических, философских проблем.

Однако при всем многообразии затронутых проблем сборник представляет собой целостное единство. Главным условием цельности и жанровой монолитности "Арабесок" является то, что в нем запечатлён процесс выработки основных положений эстетики. Разработка важнейших эстетических проблем ведется на основе всего материала сборника, сквозные проблемы эстетики словно пронизывают разные по тематике статьи. Наиболее полно разработаны в "Арабесках" проблема метода изображения ("О средних веках", "Об архитектуре нынешнего времени", "Шлёцер, Миллер и Гердер" и т.д.), проблема сущности и задач современного искусства ("Скульптура, живопись и музыка", "Последний день Помпеи", "Портрет"), проблема истинного всеобъемлющего гения ("Ал-Мамун", "Последний день Помпеи", "Несколько слов о Пушкине").

Оригинальность в постановке, смелость и принципиальность в решении эстетических и мировоззренческих проблем обусловили внутреннюю полемичность большинства статей сборника. Важной особенностью "Арабесок" является "журнальная" форма статей, их искусное построение, где основой является непрерывное развитие главной мысли, живой, "живописный" слог.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Отражение в "Арабесках" эстетического кредо Гоголя в процессе его выработки, тематическая широта и многообразие тематики статей в сочетании с художественными произведениями, четкая структура "Арабесок", яркая полемическая заостренность, "журнальная" форма многих статей, их ориентированность на широкого читателя позволяют провести аналогию гоголевского сборника с журналом одного писателя. Гоголевские "Арабески" отразили своим содержанием и структурой своеобразное качество мышления ведущих деятелей эпохи 30-х годов, которое мы назвали бы "журнализмом". Это качество возникало из сложного переплетения многосторонности, почти энциклопадической широты интересов, которая отличала В.Одоевского и Н.Полевого, Н.Надеждина и И.Киреевского, А.Пушкина и М.Погодина, с настоятельной потребностью в трибуне, в собственном периодическом органе. Однако в творчестве Гоголя "журнализм" эпохи приобретает особое значение, становясь эстетическим качеством. Вместе в тем "журнализм" как эстетическое качество творчества Гоголя был главным условием его высокой социальной значимости. "Журнализм" "Арабесок" способствовал появлению новых качеств в творчестве писателя - устремленности к непосредственному, прямому влиянию, воздействию произведений искусства на публику. Не случайно после "Арабесок" своеобразная "всеобъемлемость" писателя вновь расширяется включением в нее театра и журналистики ("Ревизор", участие в пушкинском "Современнике"). Журнальная программа, изложенная в статье "О движении журнальной литературы", являясь практическим осуществлением гоголевского "журнализма", вместе с тем выходит далеко за рамки чисто журнальной полемики, перерастает границы журналистики, смыкаясь с эстетикой писателя, отраженной в "Арабесках".

А.А.Жук

СПЕЦИФИКА ЖАНРООБРАЗУЮЩИХ НАЧАЛ РОМАНА НАТУРАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

Роман натуральной школы верно определен как только слагающийся в "устойчивые внешние очертания" (Г.М.Фридлендер), формирующийся на основе малых прозаических форм (В.И.Кулешов, Ю.В. Манн, Н.И. Пруцков). "Жанрообразующие силы" здесь подлинно "действуют на наших глазах" (М.М.Бахтин), часто вынуждая оперировать при характеристике первых романов Достоевского ,Гончарова, Герцена противопо-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ложными категориями ("аналитический метод", "анатомия", неизбежно тяготеющая к объективности,- и отчетливая определенность "отрицательного" направления; интерес к "внутреннему человеку" - и акцентирование бытовой житейской повседневности и т.д.).

Точки пересечения различных повествовательных начал станут очевиднее, если приблизиться к тому смыслу понятий и терминов, который принадлежит самим 1840-м годам. Так, примечательно, что понятия "аналитического метода" и критики, отрицания максимально сближены для участников литературного процесса той поры: "неумолимый", "не щадящий" анализ (Достоевский), который "колол глаза" (Зал.Майков); "анализ", "ирония", "разоблачение" почти синонимичны у Герцена.

Видение человека - главный момент для романа. Тем, как понят и поставлен в повествовании герой, определяется структура. Человек в романе натуральной школы обнаруживает себя не как естественный участник непосредственного течения жизни. Вослед Лермонтову, Герцен, Гончаров, Достоевский сосредоточены на личности, воплотившей определенный тип создания, мироощущения. Рефлектирующий герой, сопряженный с другими преимущественно идейно-философским соотношением, интересует автора как инструмент исследования процессов действительности. (Это предопределило характер сюжетов - несколько "экспериментальных", с ослабленной содержательностью события, ищущих внефабульного напряжения повествовательной энергии). "Процессным" необходимо должен быть при этом сам герой.

Незавершенный человек, движущийся на глазах читателя, - главная и сознательная цель усилий романистов. Справедливо указание, что общий психологический интерес в литературе и методология психологического романа - разные явления (Л.Я.Гинзбург). Но второе вырастает только из первого, и в русском романе 1840-х гг. поиски русла, разведка метода будущего собственно психологического повествования очевидны. Герцен и Гончаров даже пытаются преодолеть при этом самую природу своего дарования, но в дальнейшем откажутся от несродного себе.

Герцен сосредоточен на выяснении психологии человеческого общения - того, что совершается не в пределах одной личности, но между людьми; Гончаров тяготеет к постижению сложной человеческой сущности, перерабатывающейся во времени под напором обстоятельств; глубину и непрерывность самосознания человека исследует Достоев-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ский. В фонд полноценного психологизма легли накопления всех опытов. Но в конечном счете в романах Герцена и Гончарова возникает лишь иллюзия внутреннего психологического движения – за счет процесса знакомства с героем, изобретательно различными способами организованного авторами. Начала истинно психологического метода в романе 1840-х гг. (возможно, также под воздействием лермонтовских открытий) прорастают преимущественно в виде напряженного самоанализа героя, а не в объективированной манере, найденной позже. К исповедальным мотивам роман натуральной школы обращается с неизбежностью (соответствующие литературные формы широко опробуют в повествовании и Герцен, и Гончаров). Но реальный методологический сдвиг совершается только у Достоевского.

Психологические опыты в романе натуральной школы начались с исследования душевных аномалий, нарушенного внутреннего равновесия – ибо 1840-е годы понимают состояние души современного человека как "болезнь", неизбежную при данной организации общества. Поэтому с задачами и способами психологического анализа срастается ирония. Она служит основным принципом исследования психологии толпы, но вовлекается и в структуру сложных характеров.

Ироническая тональность имеет интегрирующее значение в романе натуральной школы, смыкая в едином стилистическом ключе изображение героя и среды. При этом были найдены многообразные способы обнаружения объективного комизма жизненных обстоятельств, без повышения ситуативных возможностей. Это создавало специфический "редуцированный смех" (М.М.Бахтин), не нарушавший романных "жанровых требований" к комическому.

В 1857 году, оценивая роман натуральной школы уже как завершенный этап в движении жанра, Герцен отметил его негативную сосредоточенность: "Роман отрицания, протеста... даже... ненависти". Схематизируя картину, он в главном не нарушил истины: этот отсвет лежит даже на особенностях организации, повествовательном тоне. Роман натуральной школы обрел немало для становления жанра; дал он основания и для решений "от противного". Многое этому роману оказалось недоступным (в частности, поэзию быта, норму душевной организации трудно воплотить его средствами). Путем преодоления его решений во многом пришлось идти Л.Толстому.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

В.П.Скобелев

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ФОЛЬКЛОРНОГО СКАЗА В "РУССКИХ СКАЗКАХ" В.И.ДАЛЯ

В научной литературе фольклорный сказ определяется как "своеобразный вид последовательной имитации фольклорного стиля" (Троицкий В.Ю. Стилизация. - В кн.: Слово и образ. Сборник статей. М., "Просвещение", 1964, с.187). При этом важно отметить, что фольклорная стилизация ориентируется не только на речевой стиль первоисточника, но и на его жанровые показатели, будь то песня, былина или сказка. В отличие от литературного сказа, который берет за основу разговорную речь различных слоев (по преимуществу демократических), фольклорный сказ опирается на речь, эстетически организованную. Видимо, отсюда и широкое использование готовых словесных образов, и целых "узлов" сюжетно-композиционной структуры.

Опора на народную сказку ведет прежде всего к утверждению социальной и нравственной нормы - художественно воплощенного народного мироотношения. Поэтому в "Русских сказках" В.И.Даля появляется традиционный герой - Иван молодой сержант или бедный Кузя - и преданная ему героиня, которая помогает в борьбе с силами зла. Конфликт строится на прямой, непосредственно выраженной антитезе: народ - антинарод.

В заголовке первого издания "Русских сказок" автор указал на то, что его произведения "поговорками ходячими разукрашенные". Действительно, "поговорки ходячие" занимают здесь большое место: они даются целыми, так сказать, гнездами - словно бы звучит много голосов, которые разными словами утверждают общую мысль. Писателю важно подчеркнуть, высветить норму, воплощенную в массовом народном сознании, общенародную точку зрения по тому или иному вопросу.

При этом В.И.Даль вступает в соревнование с фольклорным первоисточником (без такого соревнования невозможна никакая стилизация; и фольклорный сказ не представляет исключения). Этот "спор" с первоисточником напоминает о себе, что повествователь отчасти утрачивает анонимность и обобщенность, присущие повествователю в народной сказке. В частности, повествователь у В.И. Даля вводит целый ряд подробностей социальной, исторически кон-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

кретной повседневности. Такого рода подробности обычно чужды строю народной сказки. Повествователь стремится давать личную оценку целому ряду явлений повседневной жизни. Таким образом, сказки здесь "к быту китейскому приноровленные". Кроме того, повествователь откровенно полемизирует со своими недоброжелателями, пародирует отрицательных персонажей - например, чиновничью речь в "Сказке о похождениях черта-послушника...", казенное велеречие в "Сказке об Иване..." Тем самым фольклорный сказ разбавляется книжными элементами - несколько ослабляется роль фольклорного элемента как объекта стилизации.

Расшатыванию и ослаблению фольклорного элемента способствует и то, что присущая сказке обобщенность отчасти утрачивается и за счет индивидуализации речи отдельных персонажей (использование вятского диалекта в "Сказке о бесталанном Кузе...", тюркских слов в "Сказке о Георгии Храбром и волке"), и за счет попыток мотивировать нормами жизненного правдоподобия присущую сказке условность, которая в фольклоре существует как нечто непререкаемое, изначально достоверное.

В результате "Русские сказки" В.И.Даля включают в себя и книжную повествовательную интонацию, и интонацию литературного сказа. Такого рода колебания вряд ли можно рассматривать только как проявления художественной слабости автора. Их следует оценивать в историко-литературном контексте. В.И.Даль внес свой вклад в разработку различных вариантов сказовой формы повествования и прежде всего в сказ фольклорный, в сказ как жанр: именно здесь начинается тот путь, который привел к "Левше" Н.Лескова, к "Малахитовой шкатулке" П.Бажова, к "Волшебному кольцу" А.Платонова.

В.Н.Тихомиров

У ЖАНРОВЫХ ИСТОКОВ ПОВЕСТИ ТУРГЕНЕВА "ФАУСТ"

О плодотворности исследования просветительских традиций в русском критическом реализме для выявления закономерностей мирового литературного процесса уже писалось в работах С.Тургенева, Н.Гуляева, И.Верцмана и других советских ученых. Методологической основой такого исследования является известное ленинское положение в

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

статье "От какого наследства мы отказываемся" об общности взглядов русских просветителей 40-60 годов с западноевропейскими просветителями XVIII века. Просветительские традиции проявились и в творчестве Тургенева, в частности, в жанровых особенностях его повести "Фауст".

Тургеневский "Фауст" принадлежит к жанру философской повести, получившему широкое распространение в просветительской литературе XVIII века, особенно французской. В начале повести Павел Александрович сообщает о своем увлечении просветительской литературой - "Кандидом" Вольтера, "Фаустом" Гете и др. "Зараженный" этой литературой, он рассказывает о своей жизни в форме, типологически близкой жанру философской повести.

Подобно просветителям, Тургенев стремится прежде всего разрешить философскую мысль, в данном случае проблему соотношения в личности чувственного и духовного. Доказательство основной мысли пронизывает собой всю структуру повести, подчиняет расстановку персонажей, движение сюжета и композицию. При этом философская мысль отнюдь не становится у Тургенева своеобразной надстройкой над образной системой повести, персонажи не являются марионетками, рупорами определенных идей, что часто проявляется в просветительской повести, например, в "Кандиде" Вольтера. Философская концепция органично входит в структуру повести Тургенева, вытекает из логики поведения персонажей.

Как и у просветителей, структура "Фауста" отличается рационалистической четкостью и стройностью. Эта структура отражает проверку исходной мысли, заданной в эпиграфе - Entbehren sollst du, sollst entbehren. Мысль об отречении от жизненных наслаждений ради нравственного долга подвергается в повести двойной проверке. В письме втором рассказывается о драматической судьбе старшей Ельцовой, матери Веры. Став жертвой страстей, она отрекается от полноты жизни во имя суровых принципов долга. И дочь свою воспитывает в соответствии с этой выстраданной системой. В 3-9 письмах "сквозная" мысль об отречении углубляется и подвергается более всесторонней проверке. Приняв аскетическую философию матери, Вера получает одностороннее рационалистическое развитие. Ее "система" не выдерживает соприкосновения с живой жизнью. Героиня гибнет. Павел Александрович обвиняет себя в смерти любимой женщины. Слепо отдавшись чувству, он забыл о нравственном долге перед замужней женщиной. В заключении повести он отрекается от

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

жизненных наслаждений и принимает аскетические принципы нравственного долга. Фактически он теперь выражает одностороннюю точку зрения старшей Ельцовой.

Считать Тургенева безусловным сторонником аскетической философии отречения нет никаких оснований. Ведь в лице Веры он убедительно показал трагические последствия этой философии. Скорее всего всей логикой развития образов автор проводит мысль о необходимости естественного сочетания в человеке чувственного и духовного. Одностороннее развитие одного из этих качеств может привести к драматическим последствиям. Эту широкую мысль тургеневской повести, созвучную просветительской точке зрения на человека, в свое время очень точно выразил С.Венгеров: "... нельзя идти против естественного хода вещей, против нормального развития природных даров".

Таким образом, типологическая близость тургеневской повести к просветительской философской повести несомненна. Эта близость проявляется прежде всего в утверждении мысли о естественной цельности человека, в подчинении этой мысли художественной структуры повести, ее образной системы. Правда, к утверждению просветительской концепции Тургенев идет несколько иным путем, чем писатели XVIII века. Представитель эпохи XIX века, когда просветительская вера в гармонически развитого человека была подорвана суровой капиталистической действительностью, Тургенев сосредоточил основное внимание на изображении социальной ограниченности и односторонности человека. У просветителей приобщение личности к полноте жизни носит свободный, естественный характер. У Тургенева это приобщение часто приобретает (как в жизни Веры Ельцовой) трагически роковые последствия для человека. Природа "мстит" человеку за пренебрежение к естественным чувствам.

Н.Д.Тамарченко

"ОТЦЫ И ДЕТИ" И.С.ТУРГЕНЕВА И ПУТИ РУССКОГО РОМАНА

В последние годы обнаружилось стремление к познанию целостности тургеневского романа, которая, как полагают исследователи, основана на коллизии, имеющей нравственно-философский (а не злободневно-политический, как считалось прежде) смысл: на столкновении свободной личности с безличными силами - иррациональной стихией

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

жизни (Г.А.Бялый) или слепой естественно-исторической необходимостью (Ю.Манн, В.М.Маркович). Такой подход открывает одновременно возможность определить место "Отцов и детей" в общем процессе развития русского романа. Но вопреки формуле "Базаров и другие" проблема обособленной личности, ищущей новые связи с миром, рассматривается вне тех связей и отношений, которые установлены самой структурой произведения; предполагается, что "другие" лишь создают косный или "рутинный" фон трагедии центрального героя, которая одна только и выразила смысл исторической ситуации 60-х годов.

На самом деле и разрыв естественной связи двух поколений, и идейные споры, и судьба нигилиста, вступившего в невольный спор с собственной теорией, и судьбы других героев романа - все это свидетельствует об одном и том же: о наступившем состоянии неустроенности и неустойчивости, шаткости социальных и нравственных основ жизни. Та внешняя определенность жизни человека, прикрепленность его к той или иной социальной сфере или системе взглядов, которая раньше была дана ему как нечто незыблемое и само собой разумеющееся, становится делом личного выбора. Все герои "Отцов и детей" вынуждены решать проблему своего самоопределения, и это решение неизбежно сопряжено для них с самоограничением. Отличие же Базарова от других героев и, одновременно, его трагедия заключаются в невозможности для него решить эту проблему, "успокоиться", как выразился Достоевский, не только на нигилизме, но вообще на чем бы то ни было.

Как незаверенная, мощная индивидуальность, не способная подчиниться твердой, определенной форме жизни, Базаров противостоит прежде всего Одинцовой. Цельность, сохраненная благодаря обломовской боязни перемен, или трагическая разобщенность с собой, которой искупается полная свобода и самостоятельность личности, - такова одна из главных сторон антитезы центральных героев произведения. В жизни Одинцовой (как и других героев романа) наступает момент, когда она навсегда определяет себя и свой дальнейший путь; Базаров же, напротив, утрачивает устойчивость и определенность первоначальной "нигилистической" позиции.

Кризис 60-х годов в "Отцах и детях" - распад целостного существования человека, корни которого заключены одновременно в частном, ограниченно-личном и всеобщем; во внешней, замкнутой определенности и во внутренней разомкнутости, причастности к сти-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

хийной основе жизни; в преходящем и вечном. Драма эпохи заключается в необходимости одностороннего выбора.

Несоизмеримость Базарова с любыми возможными формами прочного, определенного существования означает неизбежность отказа от жизни, и случай ему только идет навстречу. Трагический исход предопределен и близостью Базарова к России, подспудному движению национальной стихии, не имеющему положительных итогов и решений. Наоборот, в других героях, остающихся жить, к концу романа как бы свертываются возможности, из них уходит поэтическая жизнь и остается поверхностное - социальные роли.

В созданной Тургеневым картине мира становление творческой активности и свободы человека не обособляет его, а приобщает к целому; в основе художественной действительности лежит представление о единстве национальной жизни; противоположности гармонически уравновешиваются в финале произведения. Эти особенности сближают роман с традицией, идущей от "Евгения Онегина". Нечто онегинское есть в странничестве и хандре Базарова, в столкновении рассудочного скептицизма его убеждений и внутренней склонности к "романтизму", поскольку у Тургенева, как и у Пушкина, мир народной жизни (в своей основе, а не внешних современных проявлениях) понят как таинственная стихия, подчиненная законам природы и чуждая рационалистическому сознанию. Типовой (жанровый) смысл имеет антитеза духовных исканий и жизни, идущей по готовой, проложенной колее (строфы об "*N N* - прекрасном человеке"); черты, близкие пушкинскому роману, имеет и любовная ситуация в "Отцах и детях". При всех различиях, связанных с новой эпохой, Базаров восходит к онегинскому типу "русского скитальца, страдальца русской сознательной жизни".

Вместе с тем общность исторической ситуации 60-х годов вызвала созвучие многих мотивов тургеневского романа и "Преступления и наказания" Достоевского. Этот факт позволяет поставить вопрос о двух линиях развития (и двух типах) русского романа, берущих начало в творчестве Пушкина ("Евгений Онегин" и "Цыганы") представляющих разные пути решения "проклятого вопроса о гордом человеке" (Достоевский) и соответствующих двум сторонам русского исторического процесса.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

О.Н.Осмоловский

О ЖАНРОВО-КОМПОЗИЦИОННЫХ ОСОБЕННОСТЯХ РОМАНА ЛЕРМОНТОВА И ДОСТОЕВСКОГО

Творческий опыт Лермонтова был одним из определяющих воздействий на художественное сознание Достоевского. В период работы над "Бесами" он собирался создать кое-что в "форме "Героя нашего времени", сознательно ориентировался на поэтику лермонтовского романа. Этот замысел по существу уже был ранее реализован им в романе "Преступление и наказание", который по своей проблематике и форме наиболее близок роману о Печорине. Достоевский более всего ценил в Лермонтове его умение запечатлеть "целую трагедию в каждой строчке", видел в нем поэта, "уверовавшего в правду народную".

Лермонтов – основоположник русского философско-психологического романа, достигшего в творчестве Достоевского своего высшего развития. В центре их исканий стала проблема духовной эмансипации личности, вопрос о границах ее личной воли. Эти вопросы рассматривались ими в психологическом плане как сфера внутренней жизни героев. Главный интерес творчества Лермонтова и Достоевского и состоит в постижении психологической природы человека, нравственного смысла его жизни.

Идея личности, вопрос о сущности и назначении человека стали формообразующей силой их творчества. Жанровое мышление сравниваемых художников вытекало из задачи психологической разработки характера, выявления нравственного смысла интересовавших их философско-идеологических систем. "Вся глубина, все содержание художественного произведения заключается ... только в типах и характерах", писал Достоевский. Автор романа о Печорине считал своей творческой программой воспроизведение "истории души человеческой". Трактовка человеческого характера составляет ведущий конструктивный принцип их произведений.

Роман Лермонтова и Достоевского представляет собой синтетическое жанровое образование, соединившее в себе философскую, психологическую, бытовую и авантюрную прозу при ведущей роли философского повествования. Ему свойственна эпико-драматическая структура. Повествование в "Герое нашего времени" и романах Достоевского значительно драматизировано. В основу произведений положен драматический тип конфликта, который разрешается в трагическом действи

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Он строится не на эпическом течении событий, а на внутренней борьбе центрального героя, свободе его воли. Лермонтов и Достоевский стремятся к драматическому раскрытию героев с помощью их собственных голосов. Однако их романы не являются трагедиями в собственном смысле этого слова. Широкое использование поэтики драмы не лишает их эпических достоинств. В них доминирует эпический способ систематизации материала и трактовки характера. Печорин и герои Достоевского являются носителями идеи, которая вбирает в себя исторический опыт, затрагивает всеобщие основы человеческой жизни. Эпическая основа их романа создается и за счет углубленного анализа их социально-философского сознания героев, причин их драмы. Драматическое действие романа воплощает в себе все многообразие жизненных связей героев, устанавливает зависимость их душевной жизни от общего состояния мира.

В отличие от Пушкина, Гончарова, Писемского, Л.Толстого и др., стремящихся проследить весь процесс морального формирования героев, историю их жизни, внимание Лермонтова и Достоевского сконцентрировано на трагедии их действующих лиц, поисках путей ее преодоления. Они берут уже сложившийся характер и раскрывают его в одном или нескольких решающих событиях. Композиция их романа развертывается логическим способом, обусловлена задачей исследования внутреннего конфликта и морально-философского сознания героев на разных уровнях. Отсюда приверженность Лермонтова и Достоевского к фрагментарному повествованию, приему "рассказа в рассказе". "Множество рассказов и повестей разом втискиваются у меня в один", - пояснял Достоевский. Его романы, как и "Герой нашего времени", представляют собой ряд новелл и повестей, объединенных общей философской идеей, и сюжетом главного героя. Внутреннее же единство романа достигается соотнесенностью всех сюжетных линий и компонентов с драмой основного героя, его философской жизни.

Семейно-бытовой сюжет малоэффектен при разработке идейной драмы героев, испытании их философских концепций. Достоевский вслед за Лермонтовым разрабатывает сюжет странничества, духовных мытарств героев, который позволяет ставить их в острые и неожиданные ситуации, дает возможность выявить их скрытые свойства и смысл их идей. Трагедийный сюжет развертывается у них эпико-драматическим способом. Ход сюжета определяется внутренней колли-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

зией главного героя, его метаниями между доводами рассудка и велениями чувства. В основе сюжета лежит эксперимент героя над своей натурой с целью испытать идею свободы и предопределенности личной воли. Он имеет двуплановый характер, строится на несоответствии реальной судьбы героя и его рассудочных представлений о жизни. Романная тема крушения иллюзий у Лермонтова и Достоевского воплощается в трагическом плане, реализуется с опорой на эстетику трагического.

Э.М.Жилякова

ЖАНР ИСПОВЕДИ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО 40-х ГОДОВ

Исповедь как литературный жанр, получивший обоснование в произведениях сентименталистов, связанный с именем Руссо, приобрел огромную популярность в русской литературе 40-х годов XIX века - века "всеобщей исповеди" (Ф.М.Достоевский). В форме дневников, писем, исповедей, заметок, воспоминаний было создано большое число повестей и романов.

Широкое распространение этого жанра имело социальные и философские причины, коренившиеся в особенностях развития 40-х годов: завоевание материализма и диалектики, демократизация общественного сознания, усвоение социалистических идей, обращение к проблемам европейских революций. На этой основе определился новый ракурс в постановке проблемы личности: повышенный интерес к вопросам становления и развития "действительного" человека, обратившегося в своих стремлениях к интересам реальной жизни.

Исповедь как жанр к 40-м годам XIX века имела большую традицию в мировой литературе. Наиболее глубокое развитие она получила в творчестве романтиков. Западно-европейский романтизм XIX века, отталкиваясь в своем развитии от сентиментализма, вместе с тем в поисках позитивного решения проблемы характера современного героя нередко обращался к идеям и образам сентименталистов - и прежде всего Руссо.

Своеобразие постановки проблемы личности определило характер отношения к Руссо, руссоизму и шире - к традициям сентиментализма - в литературе 40-х годов, в том числе и в творчестве Достоевского. Жанр исповеди в творчестве раннего Достоевского за-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

нимает большое место ("Бедные люди", "Белые ночи", "Роман в девяти письмах", "Честный вор", "Елка и свадьба", "Неточка Незванова", "Маленький герой"). Основой тяготения Достоевского к этому жанру является близость определенных качеств его философии и эстетики важнейшим руссоистским концепциям. При всей сложности и противоречивости отношения Достоевского к Руссо уже в 40-е годы идейно родственным ему оказывается воинствующий демократизм Руссо. У Достоевского он находит выражение в постановке проблемы героя-человека из низов, сознающее свое нравственное превосходство и достоинство и стремящегося к постижению смысла жизни. Достоевский наследует от руссоизма - через социалистическое учение Фурье, исторические труды французских историографов, произведения Ж.Санд, традиции русской литературы - идею братства и равенства людей и определяет ее как центральную проблему своего творчества. Углубляясь в исследование его сложного духовного мира, он выражает доверие к человеку. Достоевскому была близка апология чувства Ж.-Ж.Руссо.

Концепция героя, диктующая поэтику исповеди, у Достоевского имеет точки соприкосновения с сентиментальной, руссоистской концепцией. В центре произведений Достоевского 40-х годов оказывается герой, находящийся в конфликте с обществом и вместе с тем переживающий драму внутреннего разлада. Собственно руссоистской оказывается перспектива развития героя: от индивидуалистической замкнутости от обращен к миру общему. Характер драматической коллизии и героя исповеди-письма, составляющего своеобразную кульминацию романа "Неточка Незванова" (1848) и являющегося законченной целостной частью, имеет определенное сходство с письмами Сен-Пре из "Новой Элоизы" Руссо (мотивы незаконной любви, гонения "толпы", превосходства над ней героя, культ высокого чувства любви). Это трансформируется у Достоевского-петрашевца в любовь-братство, любовь-сострадание. При всей внутренней близости идей и стилистики письма важен однако центральный стержень: предметом исповеди оказывается духовное развитие героя -плебея, переживающего кризис индивидуализма и осваивающего иные, объективные ценности. Исповедь исследует самый момент перелома в духовном развитии героя.

Тип героя определяется в целом характером исканий Достоевского 40-х годов. В этом плане большой интерес представляет "Предисловие" к "Маленькому герою" (1849). Опубликованное лишь в редакции 1857 года "Предисловие" четко обнаруживает направленность художественных опытов Достоевского, а именно - внимание к традициям сентиментализма и творческое усвоение их.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Сюжетная линия "Предисловия", представляющего собой законченную историю, строится на взаимоотношениях "он" и "она", отчего вся исповедь приобретает элегический характер и предваряет коллизию "Маленького героя". Но лирическая линия, как всегда у Достоевского, получает философское истолкование. Образ героини является живым воплощением общего, прозаического мира, обыкновенные реалии которого Достоевский воссоздает через сложное органическое переплетение нескольких стилистических пластов.

Поток субъективного сознания героя, еще не расставшегося с рефлексиями, Достоевский передает в формах, характерных для романтического мышления, где организующим элементом является принцип контраста (во времени, пространстве, композиции). Но этот поток дается Достоевским постоянно погруженным в иной план, в стихию реального. Картины природы, описание героини, характер ассоциаций передаются Достоевским в манере, рождаемой сентиментальным мироощущением. Причину обращения к сентиментальной поэтике в "Предисловии" объясняет герой: поэтизация мира и стремление героя приобщиться к нему. Но в этом же признании и откровенности стилизации под "прежний лад" сквозит недоверчивое отношение не только к романтическому индивидуализму, но и к сентиментальному представлению о возможной гармонии. Авторская позиция проявляется в характере соотношения различных типов сознания. Художественным новаторством Достоевского явилось то, что сопрягая различные стилистические стихии, он исключил возможность механистического сопоставления их как индивидуалистического и патриархального типов сознания. Опираясь на художественные и философские традиции сентиментализма и романтизма, Достоевский создает органический сплав, оттеняя в его развитии и перспективность, и ограниченность, присущую каждому типу сознания.

В таком сплаве сентиментальной и романтической поэтики обыкновенное поднимается и осмысляется как всеобщее, а трагизм индивидуалистического сознания уравновешивается и находит выход в поэзии реального мира. Художественный синтез позволил Достоевскому в форме исповеди передать объективно сложный процесс духовной жизни героя-мечтателя 40-х годов, процесс противоречивый и единый в своей текучей целостности.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Г.Ф.Ануфриев

О ЖАНРОВОЙ ПРИРОДЕ ТВОРЧЕСТВА ДОСТОЕВСКОГО 1840-х ГОДОВ

Движение жанровой системы раннего творчества Достоевского представляет собой сложное сочетание новаторства и традиции в его первых произведениях. Поразительно широк материал духовной, художественной культуры, охваченный тематикой, композицией, жанром и стилем произведений писателя в 40-е годы.

"Бедными людьми" Достоевский блистательно вступает в литературу как писатель-романист новой, послегоголевской школы. В современном литературоведении различают две основные разновидности жанрового содержания новой литературы: эпическое (романное) и этологическое (нравописательное). Очевидно, у Достоевского уже в 40-е годы преобладающим является романное художественное мышление. В новейших работах (Д.Кирай, В.А.Туниманов) все чаще к числу ранних романов Достоевского безоговорочно относят не только "Бедных людей", но и "Двойника", "Белые ночи". "Неточка Незванова" - по неосуществленному авторскому замыслу - тоже роман. Соотносится с осмыслением жанра романа автором и название рассказа "Роман в девяти письмах". Кроме того, в других произведениях писателя 40-х годов, не являющихся романами, все же прослеживаются признаки именно романного мышления (в обрисовке характеров, в группировке персонажей, в системе соотношения автора, повествователя и героев и т.п.).

Роман "Бедные люди" элементами своей художественной структуры свидетельствует о глубоком синтезировании писателем многих открытий предшествующей мировой культуры (романизм, "карамзинизм", Пушкин, Гоголь, Бальзак и т.д.). Не случайно социальный роман "Бедные люди" - роман в письмах. Этим, во-первых, кардинально решается проблема максимальной "свободы" героев. Во-вторых, тут и связь с традицией сентиментального романа в письмах (герои прежде всего суть личности - и в этом главный интерес романа в письмах, а не в интриге, не в фабуле). Наконец, письма в романе - это своеобразная имитация бытового документа. "Маленькие люди", простая жизнь которых "документирована" письмами через быт, становятся деятелями русской истории, новыми главными героями русской литературы в эпоху "народности и прозы" (Белинский). Достоевский осваивает открытый Пушкиным в "Повестях Белкина" социальный сюжет

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

(Н.Я.Берковский), но у автора "Бедных людей" уже нет пушкинской реальной надежды на активность "маленького человека": отсюда показ утопического, окрашенного в сентиментальные тона, доброго и честного, но узкого мирка Девушкина и Вареньки. Отсюда и выходы к роману-трагедии.

1840-е годы в русской литературе - это время расцвета очерковых и новеллистических циклов. Циклы повестей Пушкина и Гоголя явились мощным толчком для развития и распространения этого жанрового образования у самых различных авторов. Тенденция к циклизации явственно намечена и в творчестве Достоевского 40-х годов: возникает явление "тематической циклизации" (повести о бедном чиновнике. повести и рассказы о мечтателе); герои "переходят" из одного произведения в другое (Юлиан Мастакович, Емеля), тем самым как бы объединяя их в некое целое; намечается циклизация, основанная на общем типе повествователя ("Из записок неизвестного").

Своеобразным явлением в творчестве писателя был замысел цикла "Рассказы бывалого человека". Нам известны, в законченном виде и во фрагментах, три очерка из этого цикла: "Отставной", "Домовой", "Честный вор". Очерки эти объединялись фигурой героя-рассказчика Астафия Ивановича. По существу, замысел "Рассказов бывалого человека" характерен тремя слоями циклизации: 1)собственно цикл "Рассказов бывалого человека", 2) "Рассказы бывалого человека" входят в более широкий цикл, создаваемый общим повествователем - "неизвестным" ("Рассказы бывалого человека", "Елка и свадьба"), 3) намечена сюжетная связь "Рассказов бывалого человека" с романом "Бедные люди" (судьба спившегося чиновника в "Честном воре"). В комментариях второго тома нового, полного собрания сочинений Достоевского справедливо отмечена связь рассматриваемых очерков с жанром "физиологии" (документальность, обрисовка героя не только как индивидуальности, но и как определенного типа). Но понятие "бывалый человек" у Достоевского значительно шире принципов создания социального типа в физиологическом очерке. У Достоевского создается целый комплекс простых, элементарных, но потому незыблемых, "вечных" этических истин, присущих народному сознанию: бывалый человек - хороший человек - простой человек - добрый человек. "Бывалый человек" - это вариация типа "маленького человека" как человека простого, прочно связанного и с русским бытом, и с большими историческими событиями (война 1812). Ко вре-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

мени замысла этого цикла Достоевского понятие "бывалый человек" прочно вошло в литературный обиход. У Н.А.Полевого в "Рассказах русского солдата" (1834) фигурирует определение "бывалый человек". Тема "бывалого человека" у Полевого связана с национальной русской традицией, с проблемой выявления коренных свойств русского национального характера (см.рецензию Н.А.Полевого "Поездка к Ледовитому морю..."). Термин "бывалый человек" встречается и у Белинского в связи с анализом простонародных повестей Погодина, Полевого и Даля ("Русская литература в 1843 году") . В повестях и рассказах Достоевского 40-х годов учтен опыт романтической повести 30-х годов, простонародной повести, "бидермейера". В свое время П.В.Анненков в "Отставном" и "Честном воре" увидел прямую зависимость автора от "Записок охотника" Тургенева. Но связь здесь, видимо, не прямая. Дело в том, что и "Записки охотника", и очерки Достоевского учитывают одну и ту же традицию, "восходят" к одному источнику - к принципам циклизации, сложившимся еще у русских романтиков (функция простодушного рассказчика, стихия фольклоризма и живой реальности). Литературный прием с введением "бывалого человека" и повествователя - "неизвестного" П.В. Анненков неодобрительно назвал "наивной претензией" молодого автора. В действительности же это попытка дальнейшего движения на пути создания демократического эпоса - пути, в начале которого стоит Пушкин ("Повести Белкина").

Цикл "Рассказы бывалого человека" следует, очевидно, рассматривать в ряду всех других направлений художественных исканий и открытий в творчестве раннего Достоевского (образ мечтателя-романтика с его стремлением прорыва в мир живой жизни - "Белые ночи", "Хозяйка", и уже на другом уровне - "Неточка Незванова").

В.А.Свительский

ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА РОМАНА ДОСТОЕВСКОГО И ТЕОРИЯ АВТОРСКОЙ ОЦЕНКИ

Типовая жанровая структура устойчива. Поэтому история романа не умещается в период, ограниченный какими-то узкими рамками. Однако устойчивая романическая структура существует только в индивидуальных, конкретных образцах. Нет в русской прозе второй

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

половины XIX века, как и в любом другом периоде, "чистого" романа - есть роман Тургенева, романы Толстого, роман Достоевского. В той же мере насколько долговременно и неподходяще общее принципиальное строение романа, настолько же последовательно влияние индивидуальности художника и конкретного жизненного содержания на типовую жанровую форму. Практика жанра складывается из взаимодействия между традицией и единичным художником, типовым и индивидуальным, повторяющимся и уникальным.

Но, таким образом, оказывается, что каждое конкретное произведение и специфическая разновидность жанра (роман Достоевского в данном случае) несут в себе два уровня художественной оценки. Один уровень воплощен в типовом строении жанра, объединяющем романы целого ряда писателей. Другой - в тех привнесениях, которые зависят от индивидуальности создателя и взятого им для изображения материала. Вклад творческой индивидуальности не только наполняет типовую структуру, вдыхая в нее новую жизнь, но и может деформировать ее, преобразовать, изменять как отдельные элементы, так и соотношения внутри нее.

Думается, этому разграничению двух уровней с точки зрения жанра соответствует и необходимое выделение двух типов авторской оценки в любом произведении. Структура романа строится на исходном авторском отношении, созидающем общее построение, задающем его основные "параметры". Исходным авторским отношением (особенно в эпоху реализма, в пределах реалистического направления, позволяющего свободный выбор жанра и свободное отношение к типовым структурам) определяется и выбор жанровой традиции. Тем самым и исходное авторское отношение и избранный жанровый образец первичны, изначальны. В них основа произведения.

Однако велико в произведении и значение внутриструктурных взаимодействий (сочетание точек зрения, форма повествования, соотношение проявлений героя и автора и т.п.), которые во многом определяют индивидуальную специфику жанра. Теория авторской оценки позволяет выяснить один из важнейших путей и факторов обогащения и изменения типовой жанровой структуры. Внутриструктурные отношения отражают в первую очередь живую, динамическую авторскую оценку изображаемых явлений, характеров, позиций ,идей. Содержание, объем, средства оценки дают в результате своеобычие структуры произведения.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

"Полифонический роман" (мы принимаем это определение М.М. Бахтина с некоторыми оговорками и коррективами) Достоевского - это жанровая форма с наименьшим обнаружением авторского мнения в произведении, с принципиальным отсутствием прямого авторского слова. Авторская оценка выражается в нем опосредованно, непрямыми способами, через композицию и сюжет. По своему объему она неполная и не покрывает характер так тотально, как у Толстого. Если взять за отправную точку при анализе жанровой специфики содержание и объем авторской оценки изображаемого человека в романе Достоевского, то мы увидим, как авторская оценка становится конструктивным фактором в создании жанровой разновидности "полифонического романа".

И.И.Середенко

ТРАГЕДИЙНЫЙ КОНФЛИКТ И ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА РОМАНА Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО "ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ"

Вопросы генезиса, эволюции и жанровой специфики романа, безусловно, одни из сложнейших. Не ставя перед собой цели вмешаться в теоретические дискуссии по этим проблемам, остановимся лишь на частном вопросе - жанровой специфике романа Достоевского "Преступление и наказание".

Жанровое своеобразие романов Достоевского давно отмечено исследователями. Почти все писавшие о Достоевском подчеркивали их "драматургичность", особую драматическую или трагедийную форму. Эта особенность произведений Достоевского констатировалась введением специального термина - "роман - трагедия" (Вяч.Иванов). Такое определение, однако, оспаривается рядом исследователей (например, в работах В.Шкловского, М.Бахтина, А.Чичерина, В.Этова, В.Свительского). Вместе с тем в работах, отмечающих "драматургичность" романов Достоевского, часто игнорируются различия между драмой и трагедией, при этом принципиально неважным оказывается отграничение определения "роман-трагедия" от возможного - "роман-драма".

До конца последовательным является, на наш взгляд, лишь В.Я.Кирпотин, указывающий, что новый тип романа (именно романа-трагедии) создается введением в него трагедийного конфликта - кон-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

фликта "Лица с Миром".

Соглашаясь с В.Я.Кирпотиным, считаем, однако, возможным указать, что сущность жанровой специфики нового типа романа Достоевского не исчерпывается указанным конфликтом. Трагедийный конфликт, определивший жанровое новообразование Достоевского не сводится только к конфликту "лица с миром", то есть внешнему конфликту, но и "продлняется" Достоевским внутрь "лица" или личности. Для доказательства этого обратимся к роману "Преступление и наказание" - первому роману-трагедии в творчестве писателя (о внутренней конфликтности "мира" в романе Достоевского речь не будет идти в силу достаточной изученности этого вопроса).

Главный герой романа сам по себе - целый мир, со своими внутренними противоречиями и неразрешимыми конфликтами и прежде всего определяющим личность Раскольникова конфликтом сознания с натурой. Применительно к личности Раскольникова указанный конфликт является трагическим. Социально-исторически обусловленное сознание опирается на конкретный опыт, на известную практику жизни и создает свою теорию, которую справедливо можно назвать антигуманистической, античеловеческой. Но естественное, непосредственное, изначально доброе в человеке (о чем можно говорить применительно лишь к данному роману), называемое натурой, оказывается в непримиримом конфликте с сознанием. Этот конфликт, трагический в своей безысходности и неразрешимости, обусловливает трагические метания героя, трагизм его судьбы.

В силу того, что писателя интересует прежде всего логика характера (точнее все то, что составляет личность), определяющая логику сюжета, композицию и поэтику романа, и поскольку все содержание романа сосредоточено в первую очередь на исследовании трагического характера, постольку его художественная разработка обусловливает и создание нового типа романа - романа-трагедии.

Все остальные жанровые признаки трагедии, указанные исследователями, представляют собой следствия, необходимо и естественно вытекающие из жанрообразующего конфликта.

Трагизм внутреннего мира главного героя, непримиримая борьба сознания и натуры решаются Достоевским по законам, аналогичным законам античной трагедии.

Борьба сознания и натуры не может быть решена путем победы одного над другим без разрушения, физической или моральной гибели

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

человека, что и происхрдит с Раскольниковым в эпилоге. Вместо физической или моральной гибели (как явствует из романа ему угрожало и то и другое) происходит разрушение сознания, потеря прежних убеждений, что для героя (и для автора) равносильно гибели. Не случайно Достоевский в эпилоге подчеркивает, что Раскольников теперь не мог "сосредоточиться на чем-нибудь мыслью; да он ничего бы и не разрешил теперь сознательно..." Для продолжения жизни "в сознании должно было выработаться что-то совершенно другое". Слишком быстрый, какой-то лихорадочный, мгновенный ("мысль промелькнула") переход к убеждениям Сони - следствие этой невозможности жить без убеждений, вне сознания.

Таким образом, для данного романа (подчеркнем это особо, ибо в последующих романах происходит эволюция трагического конфликта личности, углубление его, "внедрение" в самое натуру и сознание) жанрово-определяющим признаком романа-трагедии оказывается трагедийный конфликт разных уровней, при этом на самом "верху" стоит внутренний конфликт личности, сформированный определенной эпохой, вполне конкретным обществом, настоящим и предшествующим опытом. Этот конфликт определяет и подчиняет себе остальные конфликты, во многом, в свою очередь, являясь их следствием и порождением.

В.И.Кайгородов

"РОМАН-ТРАГЕДИЯ" И "БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ" ДОСТОЕВСКОГО

Попытки определения жанровой структуры романов Достоевского весьма многочисленны и разноречивы. Еще в 20-е годы Л.П.Гроссман выдвинул концепцию, согласно которой роман Достоевского представляет собой слияние разнородных жанровых образований. Однако сам принцип, определяющий цельность подобного соединения, не был с достаточной четкостью определен, в силу чего эта концепция сохранила известную аморфность. Большинство других концепций показывает стремление с достаточной четкостью определить именно центральный жанрообразующий признак романа Достоевского. При этом, как правило, некоторые существенные черты романа Достоевского, не умещающиеся в рамки данного признака, приносятся в жертву цельности концепции. Именно этот факт заставляет вновь и вновь обращаться к анализу жанровой структуры романа Достоевского. Одной из таких попыток в

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

последнее время являются работы В.Кирпотина ("Достоевский-художник", М., 1972 и "Разочарования и крушения Родиона Раскольникова" Изд. 2-е, М., 1974).

Характеризуя жанр романа Достоевского как "роман-трагедию", В.Кирпотин в качестве центрального жанрообразующего признака выделяет характер конфликта, который он определяет как "конфликт Лица с миром". Такой конфликт В.Кирпотин считает признаком трагедийного жанра, откуда и вытекает определение жанра романа Достоевского. Этот признак в качестве жанрообразующего исследователь распространяет на все романы Достоевского, в том числе и на "Братьев Карамазовых". Однако признак этот, на наш взгляд, не скрепляет в единство всего материала романа Достоевского, сужает его структуру и проблематику. С наибольшей отчетливостью это видно, пожалуй, именно на примере "Братьев Карамазовых". Концепция В.Кирпотина предполагает наличие в структуре романа главного персонажа (Лица, героя), конфликт которого с миром определяет всю структуру романа, множество иных конфликтов и персонажей подчиняется, вбирается главным. В качестве такого героя в "Братьях Карамазовых" назван Иван Карамазов (I, 189). Можно, конечно, при необходимости весь роман так или иначе осмыслить через Ивана, однако и в этом случае вряд ли удастся четко закрепить позицию Ивана по отношению к миру хотя бы уже потому, что мотивы неприятия "божьего мира" и теории "все позволено" трудно согласовать. Точнее будет сказать, что такой позиции нет, но налицо стремление ее обрести. И скорее всего позицию не по отношению к миру, а позицию в мире, поскольку человек у Достоевского не мыслится вне мира, так как он сам -часть его. Поэтому - то "полюбить жизнь прежде смысла ее", быть в мире- и является минимальным основанием всего того, что есть человек.

В "Братьях-Карамазовых" Достоевского в поле зрения - бытие человечества в целом. Поэтому конфликты в романе возникают внутри человеческого бытия, между составляющими его частями. Позиция героя, его поступки приобретают здесь значение лишь тогда, когда они накладываются на судьбы других людей (а это происходит неизбежно, поскольку герой живет в мире), то есть вступают в ними во взаимодействия. Множественность взаимодействий (а действенность характерна почти для всех героев романа), конфликтов выступает как бы в роли саморегулирующего механизма человеческого бытия в его движении к гармонии. Именно проблема гармонии и путей ее достижения лежит в основе романа. В этом смысле в центр романа вы-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

движется образ Алеши Карамазова, который с наибольшей полнотой вбирает в себя множество противоречий, приходя через них (и только через них) к гармоническому единству и твердой позиции в жизни.

Все это не исключает элемента трагического в решении образа Ивана, это только означает, что конфликт Ивана - один из многих в романе, которые требуют своего разрешения.

В.Г.Одиноков

"НОРМАТИВНОСТЬ" И ПСИХОЛОГИЗМ В РОМАНЕ Н.Г.ЧЕРНЫШЕВСКОГО "ЧТО ДЕЛАТЬ?"

Роман "Что делать?" отличается четкой программностью и "нормативностью". Эти особенности неоднократно отмечались в критике. Произведение Чернышевского справедливо относят к социологическому течению русского реализма.

Однако завоевания психологического романа не могли пройти и не прошли мимо писателя. Они были особым образом использованы и воплощены в новой художественной системе. Но художественно-психологический материал служит Чернышевскому лишь базой, на которой строится его философско-этическая концепция и социально-политические выводы.

Такая структура романа определила сложный тип повествователя. В романе слышатся несколько голосов, ведущих повествование. Голоса эти идеологически однозначны, но различаются по функции. Автор "конструирует" вымышленного рассказчика, человека круга Чернышевского, который выступает в роли типичного писателя, художественно передающего события, якобы происходившие в действительности. Условный автор-повествователь не вступает в противоречие с подлинным автором. В некоторые моменты они выступают слитно, совпадает и стилистическая окраска их речи.

Функция рассказчика сводится к тому, чтобы проникнуть в самую суть жизни "новых людей", в их большие и маленькие тайны, сделать их по-человечески близкими читателю. Различие же повествователя и автора является необходимым условием для четкого выявления теоретического аспекта романа. Чернышевский проделывает философско-социологический анализ всего, что составляет непосредственное романное содержание "Что делать?".

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Позиции автора-аналитика нередко разрушает иллюзию жизни, так как Чернышевский "вторгается" в роман уже как бы в роли его критика. В этом и состоит главное функциональное отличие подлинного автора от вымышленного повествователя. При этом Чернышевский анализирует события, факты, характеры людей как действительно существовавшие в жизни. Такой прием отражает одну из сторон революционно-демократической критики, когда критику важнее было установить, что сказалось в произведении, нежели как сказалось.

Вместе с тем в романе делаются замечания и по поводу его художественной структуры. Обсуждение этих вопросов служит не только пропаганде эстетических идей Чернышевского, но и истолкованию смысла образов и ситуаций, воплощенных в традиционно романном плане произведения.

Л.В.Брадис

ПРОБЛЕМА ХАРАКТЕРА В РУССКОЙ КОМЕДИЙНОЙ ДРАМАТУРГИИ 50-х - 60-х ГОДОВ XIX ВЕКА

Комедийный характер рассматривался и осознавался русскими драматургами, а также революционно-демократической критикой как один из важнейших жанрообразующих факторов комедии. Выдающиеся комедиографы - Островский, Салтыков-Щедрин, Сухово-Кобылин создали яркие образцы характеров "крупного комизма", неповторимые в своей индивидуальности, но обладающие одинаковой комической природой и составляющих, в сущности, один сложный тип комедийной драматургии 50-х 60-х годов.

Выработанная русскими комедиографами этой поры концепция комедийного характера опиралась на прогрессивные традиции комедии предшествующего периода, на учение революционеров-демократов о комическом и в то же время была во многом обусловлена конкретно-историческими условиями действительности тех лет и своеобразием ее художественного осмысления каждым из драматургов.

Комедийный характер конструировался авторами как сложное диалектическое единство, как характер, обусловленный противоречивостью человеческого существования в антагонистическом классовом обществе.

Комическому (отрицательному) герою отводилась активная роль

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

в развитии конфликта – именно он организует и ведет действие. Комические герои ставятся авторами в такие конфликтные ситуации, формы противоречий, в которых они наиболее полно обнажают свою подлинную сущность, самые низменные цели.

Комедия 50-х - 60-х годов выработала свой тип комического героя; по сравнению с комедией предшествующего периода она расширяет и демократизирует круг характерных своих персонажей.

Признавая важную роль внешних конфликтных ситуаций для показа персонажей, драматурги тем не менее стремились к вскрытию их внутреннего комизма. В основе комического характера- противоречие, несоответствие, вызывающее смех, "внутренняя пустота и ничтожность, прикрывающаяся внешностью, имеющей притязания на содержание и реальное значение" (Чернышевский). Противоречие видимости и сущности, составляющее стержень характера комедии 50-х - 60-х годов, обусловило своеобразие его построения как двупланового, двуликого (Глумов, Кречинский, Клаверов и др.). В качестве эффективного средства выражения двуликости персонажа Островским, Сухово-Кобылиным, Салтыковым-Щедриным использовались речевые маски, смена которых происходила на глазах у зрителя.

Основываясь на глубоком понимании природы комического, на установившейся русской комедии традиции, Островский, Сухово-Кобылин, Салтыков-Щедрин, изображая комический характер, концентрировали внимание на одной, доминирующей отрицательной его черте, пороке, обнажая тем самым наиболее уязвимую сторону персонажа. Комизм характеров подчеркивался авторами и с помощью гиперболы и гротеска, как наиболее значительных средств художественной выразительности, эффективность которых усиливалась актерской игрой и атрибутами сцены.

Комедиографы 50-х - 60-х годов, обращаясь к различным приемам построения характера, применяли и психологический анализ в специфических формах его проявления в комическом вообще и в комическом персонаже в частности; их интересовала "диалектика" опошления души отрицательных персонажей в ее конкретных проявлениях. Авторы заостряют внимание на психологии доминирующей черты героя (двоедушие, лицемерие, приспособленчество, самодурство). Раскрытие психологии комического персонажа в большинстве случаев преследовало цель его развенчания, в связи с чем оно обычно выливалось в форму саморазоблачения героя.

Разрабатывая проблему комедийного характера и сосредоточивая

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

При этом творческие усилия на разработке типов отрицательных персонажей, авторы не обошли вниманием и вопрос о положительном герое комедии, решая его в соответствии со своими гражданскими и эстетическими идеалами. Если в комедии Гоголя в качестве положительного героя выступал смех, то комедиографы 50-х - 60-х годов ищут этого героя среди персонажей своих произведений. Положительные персонажи вводились ими в комедию тогда, когда это вызывалось художественной необходимостью, когда конфликт предусматривал прямое, открытое столкновение противоборствующих сил и когда без этого героя немыслимо развитие действия. Одна из важнейших художественных функций положительного героя - изобличение и осмеяние не только отрицательных персонажей, но и зла, фальши, несправедливости.

Подчеркивая в комических персонажах черты общественной патологии, Островский, Салтыков-Щедрин, Сухово-Кобылин создали в своих комедиях характеры, отличающиеся глубиной социального обобщения. Раскрытию комической природы этих персонажей способствовала их сценическая интерпретация лучшими актерами русского театра.

И.А.Дергачев

РУССКИЙ ОЧЕРК И РОМАН. К ВОПРОСУ О ВЗАИМООТНОШЕНИИ ЖАНРОВ В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ 1860-1890 ГОДОВ

Представление о безусловном господстве жанра романа в реализме, об определяющей его роли в развитии других жанров, которые также "романизируются", не может быть признано верным без ряда существенных ограничений. Не менее характерным для реализма XIX века, принимающим участие в развитии его жанров, является очерк, сам находящийся в движении, но отнюдь не "романизирующийся".

Развитие очерковых жанров в период расцвета русского критического реализма идет не по затухающей, а по возрастающей кривой, что свидетельствует об органическом их характере, о прочной их связи с некоторыми существенными сторонами реализма, находящегося в движении.

Участие очерковых жанров в развитии жанра русского романа и повести прослеживается с момента возникновения критического реализма. У Гоголя мы встречаем трансформацию этнографического очерка, Лермонтов использует в романе путевой очерк, в выработке ро-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

манной формы у Достоевского принимает участие физиологический очерк натуральной школы, Толстой прошел в молодости школу очерка и завершает путь романом, в который широко внедряется очерковый материал. Безусловно громадную роль играют очерковые жанры в развитии творчества Лескова, Мамина-Сибиряка, Короленко.

Развитие жанра очерка в 1860-1880 годы - новый этап его жизни. Особое место очерка в литературе 1860-1880-х годов было определено тем, что он осваивал сферу "простонародной" жизни, преимущественно крестьянской, в то время как внимание романа было сосредоточено на других сферах и проблемах. Очерк противостоял роману не только в содержании, но и в ряде особенностей принципов типизации.

Сдвиги в художественном методе часто проявляются в первую очередь не в тех жанрах, которые являются центральными для данной художественной системы, а в периферийных для нее, что объясняется большей отработанностью художественной структуры господствующего жанра на основе тесной связи с определенными сторонами художественного метода. Периферийный жанр "свободнее", "раскованнее", изменения метода в нем менее бросаются в глаза, не вызывают сопротивления. Вместе в тем, он по ряду содержательных моментов тяготеет к обновлению некоторых сторон реалистического метода. "Опробованный" на наиболее "подходящем" жанре, обновленный художественный метод затем уже завоевывает другие жанры.

Эта картина легко различима в русской литературе 1860-1880 годов. Периферийным для установившейся системы реализма был очерк. Господствующим - роман. Происходят сдвиги в ряде сторон художественного метода. По верному определению Н.И.Пруцкова, "начался всесторонний и глубокий процесс идейного и художественного обогащения реалистической системы прозы на почве общедемократического движения в пореформенной капитализирующейся России". Большую роль в этой перестройке реализма сыграл жанр очерка.

Если "романная" типизация приводила к созданию модели думающего, чувствующего, действующего человека, то очерковая - к созданию модели понимания, отношения, действия, не связанной прямо с образом отдельного героя. Усиливалась роль автора, но одновременно предполагалась активность читателей, которым автор предъявлял материал, как бы не обработанный его сознанием, а лишь конструктивно обнаженный, вскрытый в его внутренних законах. Очерковая "типизация предполагала "изыскательский" характер литературы, носила системный характер, определялась анализом дробных реакций лица на явления

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

действительности, очерк ориентировался на создание картин социально-экономической действительности как многообразной сферы бытия человека.

"Романная" типизация подкреплялась идеей суверенности личности. В русской журналистике 1880-х годов ("Дело", "Слово") прошла знаменательная дискуссия по поводу философской системы Е.Дюринга, которому противопоставлялись взгляды Ф.Энгельса. Сталкивались две концепции личности. "Очерковая" типизация основывалась на таком понимании личности, которое отталкивалось от дюринговского. На основе ее литература приближалась к правильному пониманию детерминизма и свободы воли, соотношения экономики и политики, естественного развития и роли личности в истории. Вместе с тем в пределах очерка, отличающегося обилием эмпирического материала, нельзя было полностью решить задачи, которые под силу только роману.

Роман вбирал в себя открытия очеркистов: усиление внимания к физической, социально-экономической стороне личности, к ее экономическому положению как исходному моменту самосознания, рассмотрение сложной социальной структуры общества, соотношения социальных сил.

Очерк, получив высокое развитие в творчестве шестидесятников, ряда народнических писателей, Г.Успенского, Мамина-Сибиряка, Лескова, соединяет свои открытия с рядом достижений романного жанра, особенно в области психологизма, и выступает в форме художественного очерка Короленко, М.Горького, Серафимовича и др.

Романы Писемского, Мамина-Сибиряка, "Воскресенье" Л.Толстого в наибольшей мере испытали влияние очерковых жанров и принципов типизации, сложившихся в очерке шестидесятых-восьмидесятых годов.

Л.М.Шкаруба

ПРОБЛЕМА РОМАНА В КРИТИКЕ ЖУРНАЛА "ДЕЛО"

В осмысление тенденций и особенностей развития русского романа второй половины XIX в. внесла свой вклад демократическая критика, в частности, сотрудники радикально-демократического журнала "Дело". По-своему интерпретируя опыт русских и зарубежных писателей, они создали определенную концепцию романа - ведущего жанра времени, которая еще не стала объектом специального изучения.

Основными этапами в постановке проблемы романа критиками жур-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

нала нам представляются следующие; конец 1860-х - первая половина 70-х годов, вторая половина 70-х - начало 80-х годов.

В первый период критика "Дела" (Н.Шелгунов, П.Ткачев, С.Шашков, Д.Минаев) уделяли основное внимание утверждению в русской литературе "нового" романа, социального по преимуществу, противопоставленного роману, берущему сюжеты из частной жизни. Но социальный роман, как неоднократно подчеркивали критики, не исключает изображение личной жизни человека, он подчиняет ее более глубоким общественно-мировоззренческим проблемам.

Идея социального романа была общей для всего демократического лагеря русской литературы, но сотрудники "Дела" искали свои пути решения проблемы. Например, они настойчиво проводили мысль о том, что роман непременно должен быть "практическим" чтением, непосредственно вмешиваться в жизнь, служить руководством к действию. С принципом практичности критики журнала тесно связывали принцип специализации, сосредоточенности романа не на универсальных, общих вопросах, а на конкретных злободневных вопросах общественной жизни. "Специализм - вот что требуется от современного писателя, и особенно беллетриста", - писал Н.Шелгунов ("Дело", 1870, № 4, с.27). В принципах практичности и специализации отразились поиски русской литературы в выборе новых тактических средств в борьбе за общественные преобразования в России.

Утверждаемый критиками "Дела" роман был в типологическом отношении общественно-публицистическим. Резко разделяя социальный и психологический роман, не принимая психологизма ведущих художников времени, критики журнала все же не отрицали вообще необходимость психологического анализа в общественно-публицистическом романе. "Пока мы не станем психологами, мы не овладеем художественной формой", - утверждал Н.Шелгунов ("Дело", 1874, № 3, с.22).

Но на пути синтезирования психологического анализа с идеей социального романа в первый период серьезным препятствием стала концепция человека и среды. В конце 60-х - первой половине 70-х годов большинство критиков журнала поддерживало тезис о безусловной зависимости человека от среды, не допуская возможности обратного влияния. Так, П.Ткачев писал: "Какова обстановка, таковы и люди. На дубе не вырастут апельсины, среди гнетущей атмосферы бедности и нищеты не смогут вырасти сильные и мужественные характеры" ("Дело", 1868, № 10, с.51).

Во второй половине 1870-х годов в связи с выступлениями таких писателей, как К.Станюкович, и критиков, как В.Басардин (псевдо-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ним Л.Мечникова) эстетические позиции журнала становятся более гибкими и подвижными, критики более вдумчиво относятся к творчеству ведущих художников времени (например, творчеству Ф.Достоевского). Обновление эстетики "Дела" связано и с влиянием народничества, в частности, сотрудники журнала сочувственно восприняли идею личной ответственности человека за свое общественное положение. К тому же в середине 70-х годов все более обнажалась ограниченность творческого метода писателей-демократов, сосредоточивших внимание лишь на изображении социальной среды. Чувствуя это, лучшие художники демократической школы приходили к мысли о необходимости сближения с Толстым, Достоевским, Тургеневым, в их творчестве появляются социально-психологические романы (например, в творчестве К.Станюковича).

Критики "Дела" уже меньше пишут о специализации романа. В.Басардин полагает, что наряду со специальными интересами группы или среды есть общие интересы, и "чем общнее жизненный интерес, затрагиваемый в произведениях писателя-беллетриста, тем большим успехом эти произведения должны пользоваться". Он же утверждает, что от романиста "не требуется готовых формул, социальных и политических рецептов". Критиков журнала уже не удовлетворяет голая "социальная" правда, не подкрепленная психологическим анализом. П.Ткачев считает недостатком романов Вологдина (Засодимского) слабость психологического анализа, несмотря на то, что "общественно-экономическая жизнь деревни выдвинута на первый план, а жизнь семейно-индивидуальная отодвинута на задний план" ("Дело", 1879, № 7, с.2).

К.Станюкович призывает "учиться реализму" у Толстого и Тургенева, испытывая особенно благотворное влияние со стороны последнего. В своем романе "Два брата" он вывел образ передового человека, характер которого не зависит от "среды"в узком смысле.

Все это, взятое вместе, позволяет сделать вывод о том, что в критике журнала "Дело" второй половины 1870-х - начала 1880-х годов утверждаются принципы социально-психологического романа, приводившие к обновлению демократической беллетристики.

В.А.Липатов

ЖАНР "ХИТИЯ" КАК ЭЛЕМЕНТ СТРУКТУРЫ РОМАНА П.И.МЕЛЬНИКОВА-ПЕЧЕРСКОГО "В ЛЕСАХ"

В романе П.И.Мельникова-Печерского "В лесах" представлены два

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

уровня отражения общественного бытия: а) уровень обыденного сознания со всеми его достоинствами и недостатками, который представлен в романе как точкой зрения автора-повествователя Андрея Печерского, так и взглядами героя романа П.М.Чапурина и некоторых других персонажей; б) теоретический уровень сознания в двух своих разновидностях: церковно-догматическом и научном.

Первая разновидность представлена наиболее консервативной частью керженского старообрядчества. Другая (научная разновидность теоретического сознания), которую условно можно считать принадлежащей самому П.И.Мельникову, представлена в романе очень скупо (в основном в подстрочных авторских примечаниях), в формах сухих, "академических". В дальнейшем, эта разновидность теоретического сознания нас не заинтересует, и мы будем говорить только о первых двух, называя их "уровнями".

Оба уровня сознания находятся в довольно сложном взаимодействии и могут быть не только противопоставлены, но и сопоставлены друг с другом. Так сходны они в формах своего внешнего проявления. В большинстве случаев, формы эти традиционно унаследованы от древней нашей письменности и фольклора. Но одинаково положительно относясь к образцам "праведного жития", запечатленным в нашей древней литературе, носители двух этих уровней сознания по-разному оценивают нашу дописьменную языческую культуру и обычаи.

Так, ревностные поборники старообрядчества их категорически не приемлют, в то время как автор-повествователь Андрей Печерский к некоторым элементам языческой культуры относится с явным сочувствием. Впрочем, "житие" столь разноречивых оценок не вызывает.

Как сам жанр "жития", так и сходные с ним жанры русской агиографии встречаются в романе в различных формах и выполняют различные функции.

Прежде всего, мы встречаемся с прямым, "иллюстративным" использованием житий и сказаний догматически настроенными "ревнителями древнего благочестия". Они верят каждой букве рассказанных ими же самими историй о чудесах святых праведников.

Но встречаемся мы и со своеобразными вариантами подобного использования жанра "жития", которые автор романа вкладывает в уста более критически настроенных героев вроде Чапурина. Будучи сам старообрядцем, Потап Максимович далеко не так слепо верит всем этим чудесам, и одним из самых лучших доказательств тому является

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

рассказанная им повесть о том, "как один прочестный инок беса в окошко махнул".

Иной формой использования приемов агиографической литературы, формой более скрытой, нежели применение их персонажами для откровенного назидания или подспудного пародирования, является характеристика некоторых героев романа через широкое введение приемов житийного жанра.

Правда, чувствуя односторонность, "одноцветность" характеристик "праведников" старинных житий, П.И.Мельников "заставляет" своего повествователя Андрея Печерского характеризовать через широкое использование агиографических приемов только тех персонажей романа, которые играют в нем второстепенную роль и не нуждаются в многогранной характеристике. В этих характеристиках автор-повествователь не столько слепо следует за схемой житий, сколько пытается вызвать у читателей ряд ассоциаций, пользуясь лишь некоторыми элементами, характерными для этого жанра, среди которых были названы "целостность изображения", происхождение от благочестивых родителей, успехи в учении, нравственная чистота и активная защита ее от мирских соблазнов, честное, образцовое исполнение своего жизненного предназначения, тех трудов и обязанностей, которые человек на себя возложил.

В этих идеализированных биографиях богословская терминология используется очень мало, но менее идеализированными и менее наполненными христианскими призывами к смирению, непротивлению и покорности они от этого не становятся, ибо цель автора-повествователя Андрея Печерского, а, в конечном счете, и "согласного" с ним П.И.Мельникова, сходна с тем, что пытались утвердить наши древние агиографы в своих творениях. А утверждали они незыблемость и неизменяемость неких нравственных ценностей, в равной степени пригодных для всех времен, всех народов и всех сословий.

Б.С.Дыханова

СТИЛЕВЫЕ ИСКАНИЯ ЛЕСКОВА-ХУДОЖНИКА В РОМАНЕ-ХРОНИКЕ "СОБОРЯНЕ"

Отмеченное исследователями (В.Троицким, А.Лукановским) стремление Лескова на рубеже 60-70-х годов к объективности по-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

рождает в "Соборянах" особые способы освоения жизни. Отказываясь от такой формы авторского изложения, при которой повествователь вездесущ и всеведущ, автор "Соборян" придает повествованию личный характер, вводя анонимного рассказчика-повествователя.

Открыто выступая посредником между читателем и героями, он и принадлежит и не принадлежит миру уездной жизни. Налицо попытки отказа Лескова от специально "поэтической" дистанции во имя прямого сопряжения двух реальностей (художественной реальности романа и реальности действительной жизни). Это достигается тем, что рассказчик-повествователь одновременно сопричастен двум мирам - миру героев и миру читателя.

В "Соборянах" проблема создания "зоны авторского избытка" (термин М.Бахтина) встает перед Лесковым во всей сложности. Стремление максимально приблизиться к изображаемому, войти в него и при этом остаться вне изображаемого, заставляет автора, надевшего маску рассказчика-очевидца, постоянно прибегать к посредству "чужого" видения, и его рассказ представляет собой как бы мозаику из впечатлений действующих лиц. Неизбежная при этом драматизация повествования приобретает естественный характер.

Слову повествователя автор явно предпочитает слово героя. Появляется рассказ в рассказе ("Демикотоновая книга протопопа Туберозова", рассказы Ахиллы, Препотянского, майора и др.), и логика смены рассказчиков оказывается тождественной естественной непоследовательности живого разговора "по поводу" и "кстати". Правда, в "Соборянах" слово героя все еще уравновешивается, корректируется словом повествователя, но сама зыбкость, неустойчивость этого равновесия свидетельствует о проблематичности их соотнесения.

Возникающая проблематичность вызвана тем, что в этот период Лесковым уже остро ощущается особый отделившийся тип сознания другого человека (например, в "Воительнице"). В "Демикотоновой книге протопопа Туберозова" автор лишает себя всех преимуществ, которые дают ему роль комментатора. Правда, Туберозов является героем - идеологом и во многом выразителем авторской позиции. Но уже здесь впервые осуществляется один из главных принципов поэтики Лескова-художника - лейтмотивность повествования, возвращение к одной и той же ситуации, когда через неявное сопоставление явлений открывается их внутренний смысл.

Лескова увлекает процесс постижения того, как сама будничная повседневность взращивает высокое в человеческой душе. Основным

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

объектом художнического внимания и предметом изображения становится не событие, а его преломление в душевной жизни героев. Это-то и меняет исходное соотношение вещей: столкновение "старомодных героев старгородской поправки" с современным "нигилизмом" из центра романа уходит на его периферию, а главный интерес приобретает другой сюжет, внутренний - борьба героев за свою живую душу.

Изменившийся угол зрения меняет и функциональную значимость всех компонентов художественной формы. Так, особый смысл приобретает хроникальность повествования. Мгновенья жизни застывают на страницах "Соборян", счет идет не только на месяцы и недели, но и буквально на минуты. Лесков в "Соборянах" осмысливает то огромное значение, которое имеет в истории человечества связь времен.

И автор строит свое повествование от лица рассказчика-повествователя так, что оно ведется не о прошлом и не издалека (временные смещения: настоящее на фоне прошедшего). Читатель иногда подключается к синхронному восприятию времени. В самом сопряжении разных времен как бы игнорируется факт, что все это в прошлом. И в то же время прошлое все-таки осмысливается с учетом существования временной дистанции. Так намечаются дальнейшие пути лесковского сказа: в "Запечатленном ангеле" и "Очарованном страннике" рассказчики не столько вспоминают былое, сколько воскрешают его во всей первозданности.

А.И.Якименко

К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОМ СВОЕОБРАЗИИ РАССКАЗА В ТВОРЧЕСТВЕ Н.С.ЛЕСКОВА 1890-х ГОДОВ

Жанровый процесс в русской литературе 80-90-х годов XIX века чрезвычайно сложен и динамичен. Его характерными чертами являются: отход литературы от "монументальности" и небывалый расцвет малых повествовательных форм. Повесть, рассказ, очерк, цикл очерков становятся ведущими в русской литературе конца XIX века. Даже такой общепризнанный мастер большой повествовательной формы, как Л.Н.Толстой, широко использует в своем творчестве рассказ.

Особенно интересен в сложном жанровом движении времени рас-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

сказ Н.С.Лескова ("Импровизаторы", "Загон", "Зимний день" и др.). Исследователи русской художественной прозы 80-90-х годов неоднократно указывали на своеобразие повествовательной манеры позднего Лескова, на его особое отношение к малым жанрам (И.В.Столярова, Н.С.Русина, А.В.Лукановский). Но единство в определении жанровой природы рассказов в творчестве писателя 90-х годов еще не достигнуто. И вопрос - "Что такое рассказ самый?" - продолжает оставаться загадкой для современного лескововедения. Между тем решение этого вопроса имеет принципиальное значение для понимания как эволюции творчества писателя, так и для уяснения жанровой динамики в художественной прозе 80-90-х годов.

Рассказ в прозе позднего Н.С.Лескова - необычайно сложное и оригинальное жанровое образование, поражающее разнообразием внутривидовых форм. От "трилогии в просонке" ("Отборное зерно") и "рапсодии" ("Юдоль") до "картинок с натуры" ("Импровизаторы") и рассказов, приводимых "кстати" и "по поводу" ("Административная грация"), - все это лесковский рассказ 90-х годов. Такое обилие внутрижанровых форм в прозе писателя не случайно. Н.С.Лесков стремится выработать в самых различных формах повествования такой жанр, по которому было бы "видно время и веянии жизненных масс", с одной стороны, и в котором бы удачно сочетались достижения русского реалистического рассказа и важнейшие собственные художественные принципы - с другой. С этой целью писатель мобилизовал весь свой опыт предшествующих лет (опыт в разработке жанра романа-хроники "Соборяне", мемуарной повести "Детские годы", "Чертогон"), пересмотрел арсенал форм "модной" беллетристики" ("сны" и "фантазии" И.Потапенко, Н.Минского) и выработал новый, отличный даже от собственного рассказа 60-70-х годов, синтетический жанр, в котором придавалось большое значение сказовой форме, ее особой эстетической содержательности у Н.С.Лескова.

Так, если принцип устности как жанрообразующий принцип определился еще при рождении рассказа в 20-30-е годы XIX века, затем получил развитие в творчестве В.Даля и Д.Григоровича, Н.Гоголя и И.Тургенева, то в прозе Н.Лескова он становится доминирующим свойством жанра и находит свое наиболее полное для XIX века развитие, делая место писателя в русской литературе в определенной мере явлением эпохальным.

Стремясь запечатлеть качественно новое содержание человека из народа, передать его психологию и выразить самосознание простолю-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

дина, "пронзительно видящий" художник усмотрел в сказе особую содержательность своего малого жанра. Обращение писателя к сказовой форме, к "живому слову" и анекдоту прежде всего было неразрывно связано с новым характером освоения действительности, с поисками нового положительного героя. В то время, как новый синтетический жанр в прозе Н.С.Лескова 90-х годов становится особым видом эпического повествования, в котором "все развивается свитком, лентою без апофеоза, даже без кульминационной точки", сказ цементирует своим эмоционально-оценочным отношением к описываемому, своим стилизованным языком "пейзажи" и "жанры" в единое целое. При помощи сказа автор создает типы различного духовного склада, углубляет социальный детерминизм в выявлении характеров и, наконец, в "тайниках" русской души находит и типичные черты времени, и огромные богатства человеческой природы.

Сказ был удобен для Н.С.Лескова и тем, что с помощью рассказчика, повествователя из народа создавалась иллюзия достоверности происходящего, усиливалось впечатление объективности эпического повествования, достигалось необходимое ему максимальное приближение изображаемого к формам развития самой жизни. Такая установка во многом предопределила особое отношение Н.С.Лескова как мастера сказа к речевой манере повествователя. Писатель, великолепно знавший русский язык, поражающий меткостью и точностью, красотой и богатством русского слова, не мог пройти мимо его неповторимого своеобразия. И в рассказе 90-х годов Лесков достигает предельной индивидуализации рассказчика, его речевой манеры. Голос каждого героя и повествователя становится функционально целесообразным, действенным. То есть рассказчик у писателя выполняет не только сюжетную функцию, но и является основной мотивировкой сказа.

Для решения вопроса о жанровом своеобразии прозы позднего Н.С.Лескова необходимо обратиться к изучению его редакторской деятельности. Исследование творческой истории отдельных рассказов писателя 90-х годов, изучение характера их публикации, а также текстологическая и архивная работа над художественным наследием Лескова этого периода позволяют сделать выводы о сознательной группировке рассказов вокруг II и XI томов его прижизненного собрания сочинений, о намеренном расположении этих томов с "историей современности" в начале и конце собрания. Широта охвата жизни и объективность восприятия действительности, выразившиеся в многогранности рассмотрения изображаемого, делали каждый из рассказов писателя

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

90-х годов составной частью единой художественной системы. Она, подобно системе большого эпического полотна, вбирала все многообразие форм лесковского рассказа, все богатство приемов, красок, образности и языка его поэтики. Поэтому при исследовании жанровой природы рассказа Н.С.Лескова огромное значение приобретает изучение этой своеобразной системы, несущей большое идейно-эстетическое содержание.

Н.Н.Соболевская

ТРАГИЧЕСКОЕ В ПОЭТИКЕ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОГО ЖАНРА У ЧЕХОВА

Поэтика трагического недостаточно изучена в нашем литературоведении. Это относится и к типологическим, и к конкретно-историческим формам (трагическое у Шекспира, Достоевского, Т. Манна и др.). В историческом плане трагический конфликт претерпел некоторые изменения: если традиционная трагедия (имеется в виду не жанр, а конфликтная ситуация), как правило, отмечена сосуществованием двух взаимоисключающих мотивов - скорби и радости и утверждением героической концепции личности, то в литературе нового времени трагическое читается как решение личностной задачи, приводящей героя к нравственному очищению, к постижению истины и самого себя.

Трагедийность в русской литературе второй половины XIX века имеет особое значение, являясь жанрообразующим фактором. Проникла она и в поэтику Чехова.

Мы не вправе говорить о неизменной, существующей на протяжении всего чеховского творчества, формуле трагического - речь должна идти об эволюции трагического конфликта и путях преодоления его. Поскольку структурно конфликт находит воплощение в различных поэтических элементах, то рассматривать этот вопрос можно лишь в тесной связи с определением специфики чеховского жанра; соотнесения роли реалистических и романтических элементов в решении трагедийного конфликта и т.д.

Трагический конфликт в поэтике Чехова связан с вопросом циклизации чеховской повествовательной прозы. Интерес к траги-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ческим коллизиям не был чужд писателю и на ранних стадиях его творчества, но композиционно оформленное единство повестей и рассказов, окрашенных общностью трагедийного конфликта, появляется в поэтике Чехова лишь с начала 90-х годов. Сборники "Хмурые люди" (1890), "Палата № 6" (1893) объединяют рассказы, конфликт которых достигает поистине трагедийных высот.

Конфликт чеховских повестей и рассказов следует анализировать, исходя из общего состояния мира в стержневых характерах. Система характеров чеховской повествовательной прозы - явление не только сюжета - это система авторского сознания, авторской позиции. Трагическая разобщенность людей не могла быть преодолена во времена Чехова. В то же время провидение гения говорило, что подобное положение вещей не может дальше сохраняться неизменным. И Чехов на первых порах находит выход - в поэтике. Гаснущее сознание доктора Рагина вдруг живо воссоздает "стадо оленей, необыкновенно грациозных и красивых", проносящихся мимо него, умирающего в смрадной палате № 6. Это своего рода "звук струны, звенящей в тумане", которым кончает "Записки сумасшедшего" Гоголь. Художественная мысль уплотняется ассоциациями до степени видимости, становится материальной. Внутренний смысл трагедии - в победе человека.

Почти все, написанное Чеховым с конца 80-х годов,- философично. Связи с действительностью многих произведений сложны, не всегда прямо уловимы, ясные политические намеки переплетаются в них с рассуждениями почти абстрактными, с непреходящими общечеловеческими идеями. Такова повесть "Степь". Жизнь в ее общем течении предстает как гармоничный и разумный мир, пронизанный ощущением единого бесконечного процесса. В повести обнаруживается глубокое философское восприятие мира как великого равновесия сил. Жизнь и смерть предстают единым циклом вечно обновляющейся жизни.

Трагическое, по мнению писателя, имеет один источник - земную жизнь человека, людские отношения, ставшие страшными и противоестественными. На примерах таких произведений, как "Палата № 6", "Страх", "Бабы" прослеживается авторская мысль о том, что "нормой" в существующем обществе является вначале неясное ощущение, а затем все более отчетливое сознание некоей непроходимой грани, отделяющей личность от общества, а высокие эстетические идеалы - от возможности их осуществления. Недаром основная поступательная тенденция конфликта в этих рассказах характеризуется нарастанием трагической сложности.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Концепция трагического неизменно сопрягалась в эстетике и этике Чехова с проблемой человеческой активности.

Проблема индивидуального сознания становится у Чехова вровень с проблемами социальными. Человек волею судеб поставлен на скрещении мировых трагических противоречий. Трагизм чеховской эпохи был куда менее заметен, нежели эпохи Шекспира. Автор хотел убедить людей в том, что зло стало почти незамечаемой нормой. И здесь - корень тех трагических ситуаций, которые наблюдал на каждом шагу художник.

Мы вправе говорить об эпичности Чехова, так как, отталкиваясь от конфликта сугубо частного, индивидуально-"случайного", личного, писатель, как правило, выводит нас в сферу общественно-историческую. Цепь случайностей, неумолимо складывающихся в закономерность, - вот один из основных законов трагического бытия, открытых Чеховым в современной ему жизни и блестяще воплощенных в поэтике его повествовательной прозы.

Г.И.Соболевская

ЖАНРОВАЯ ЭСТЕТИКА В ПИСЬМАХ А.П.ЧЕХОВА 80-х - НАЧАЛА 90-х ГОДОВ

Эволюция прозы сопровождалась у Чехова ясным самосознанием, о чем свидетельствует переписка писателя. Можно сказать, что движение жанра у Чехова сопровождалось своеобразной "теорией жанра", рассеянной в письмах. Особенно интенсивно жанровые поиски идут во время становления Чехова как писателя (80-е - начало 90-х годов). Эти искания запечатлены не только в творческом процессе, но и в переписке указанного периода. Теоретические размышления Чехова многогранны. Мы остановимся лишь на некоторых моментах, которые представляются определяющими для осмысления движения чеховского жанра.

Письма Чехова свидетельствуют об остром и постоянном интересе к литературной форме. ("Форма много значит", т.I3, п.62, стр.94). Этот интерес возник уже на самых ранних этапах его писательской работы. В этом отношении интересна группа писем к Н.А.Лейкину периода сотрудничества Чехова в "Осколках" (I883-I887). Одна из ведущих тем этих писем - настойчивое утверждение

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

в правах малой литературной формы. Этот мотив возникает уже в первом письме к Лейкину: "За мелкие вещицы стов горой и я... В московских редакциях только я бунтую против длиннот". (т.13, п.28, стр.41-42). Тема "бунта против длиннот" пройдет через всю переписку с редактором "Осколков". Но одновременно, сначала подспудно, а затем, к переломному 1887 году, все настойчивее начинает звучать в письмах нота недовольства своей "осколочной работой". Писателя не удовлетворяют "осколочные" зарисовки жизни, отсутствие концептуальности. Особенно четко это выразилось в письме Д.В.Григоровичу от 28.III.1886 г., где Чехов дает оценку своему сборнику "Пестрые рассказы": "Это винегрет, беспорядочный сброд студенческих работишек..." (т.13, п.49, стр.194). В январе 1887 года Чехов пишет:"... мне мелочь опротивела. Хочется работать покрупнее, или вовсе не работать" (т. 13, п.206, стр.265). Начинаются интенсивные поиски концептуального жанра, поиски, отраженные в переписке. Эти искания идут в разных направлениях: драма"Иванов" (1887-89); работа над романом (1888-89); обращение к повести ("Степь", "Огни", "Именины"); не отказался Чехов и от рассказа, но качество его меняется.

Чехов будет разрабатывать малую форму на протяжении всего своего творчества, но он внутренне укрупнит жанр, увеличит его художественную емкость. Наиболее показателен в этом смысле процесс циклизации рассказов в сборнике "Хмурые люди" (1889-90). Переписка отражает преднамеренный характер этой творческой задачи. 13.X. 1889 года Чехов пишет А.С.Суворину: "... я тщательно приготовляю материал для третьей книжки рассказов... Теперь я, отдыхаючи, переделываю рассказы, кое-что пишу снова" (т.14, п.671, стр.412). Действительно, все десять произведений, вошедшие в сборник, подверглись переделке, выстраиваясь в цельную картину действительности. Само название сборника концептуально, оно предполагало законченное идейное и художественное единство заключенных в него рассказов: "Она (книга.-Г.С.) состоит из специально хмурых, психопатологических очерков и носит хмурое название". (т.14, п.754, стр. 37). Циклизация рассказов- один из путей укрупнения жанра у Чехова, поиски "общей идеи". Опыт циклизации отразился и в процессе создания первых чеховских повестей 1888 года("Степь", "Огни" и др.). Об этом говорит сам автор в многочисленных письмах, посвященных повести "Степь": "Каждая отдельная глава составляет особый рассказ, и все главы связаны близким родством" (т.14,п.341,стр.14).

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Таким образом, поиск общей идеи приводит Чехова к своеобразной контаминации жанров.

В конце 80-х годов Чехов настойчиво стремится отыскать новые формы, выйти за пределы своего новеллистического опыта. Эти поиски привели к созданию пьесы "Иванов". Она является важной вехой на пути движения чеховского жанра к аналитичности, концептуальности. Так оценивал произведение сам автор, сказав о его герое: "Я создал тип, имеющий литературное значение" (т.I3, п.302, стр.372). Переписка Чехова показывает, насколько важно ему было придать ясность замыслу. Отсюда многочисленные переделки: "В "Иванове" я радикально переделал второй и четвертый акты... Если и теперь не поймут моего "Иванова", то брошу его в печь..." (т.I4, п.477, стр.I80). В письме А.С.Суворину от 30.XII.I888 года Чехов дает подробную трактовку своей пьесы, подчеркивая, что создание ее героев - "результат наблюдения и изучения жизни" (т.I4, п.542, стр.268-274). Пьеса явно предваряет серию повестей о среднем интеллигенте. Но, очевидно, не случайно чеховский замысел был воплощен в драматической форме, дающей возможность открыто скрестить различные взгляды на жизнь и оценки этих взглядов.

Параллельно с поиском концептуальности, "общей идеи" в малых жанрах и драматургии Чехов стремится к созданию развернутой панорамы современной ему действительности. В этом смысле дополнительный свет на жанровые искания Чехова проливает план романа, над которым он работал в I888-89 годы. Роман до нас не дошел, черновики не сохранились, и только по чеховским письмам можно судить о том, что было задумано и что получилось. Любопытно, что роман был задуман в форме новеллистического цикла: "Я пишу роман!... Назвал я его так: "Рассказы из жизни моих друзей" и пишу его в форме отдельных, законченных рассказов, тесно связанных между собой общностью интриги, идеи и действующих лиц" (т.I4, п.593, стр. 330). По своей поэтике роман вписывается в "Общую композицию чеховского творчества" (И.Гурвич), соотносится с тенденцией тяготения предшествующей прозы к скрытой серийности. При этом он ярко демонстрирует стремление чеховского прозаического жанра к широте охвата действительности, тяготение его к концептуальности.

Таким образом, изучение чеховских писем (при отсутствии у него теоретических статей) позволяет увидеть, что эволюция жанра у Чехова сопровождалась ясным самосознанием, а также открывает лабораторию чеховской теоретической мысли. Безусловно, окончатель-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ные выводы о тенденциях движения чеховского канра должны вытекать из анализа самой художественной системы, но письма писателя при этом должны служить необходимым теоретическим комментарием, а в ряде случаев (работа над романом, неосуществленные замыслы) они являются единственным источником наших представлений о внутреннем развитии и движении чеховской художественной системы.

М.Л.Семанова

КОРОЛЕНКО И ЧЕХОВ
(к вопросу о композиции рассказа)

А.П.Чехов писал В.Г.Короленко 9 января 1888 г.: "Ваш "Соколинец", мне кажется, самое выдающееся произведение последнего времени. Он написан, как хорошая музыкальная композиция, по всем тем правилам, которые предсказываются художнику его инстинктом". За два месяца до получения этого письма Короленко так определил одну из особенностей построения своих рассказов: "Мне надо, чтобы каждое слово, каждая фраза попадали в тон, к месту, чтобы в каждой отдельной фразе, по возможности даже взятой отдельно от других, - слышалось отражение главного мотива, центрального, так сказать,настроения".

Понять, как соотносятся эти высказывания с творческой практикой Короленко и Чехова, каковы "точки общего схода" двух художников, и в чем отличие "музыкальной композиции" их творений, можно лишь при условии сравнительного анализа хотя бы двух рассказов, наиболее близких друг другу по тематике, принципам построения. Выбираем "Соколинец" и "Мечты" Чехова.

При этом исходим из того положения, что "музыкальность композиции" нельзя рассматривать имманентно, как замкнутый художественный "прием". Она органично входит в идейно-эстетическое единство произведения, теснейшим образом связана с жизненным материалом, лежащим в его основе, "участвует" в развертывании авторского замысла, отражает авторское отношение к изображаемому, согласуется с формой повествования и т.д.

Композиция рассказа Чехова "Мечты", опубликованного через год после появления "самого выдающегося" (с точки зрения его) произведения последних лет, - близка самим порядком следования

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ритмически организованных частей "музыкальной композиции" "Соколинца". В обоих рассказах кольцевое построение: во вступлении и в финале повествование ведется от имени автора, в центральной части - от лица героя-бродяги (отношение к нему Чехова лишено короленковской поэтизации).

Раскрытие основной темы дано как бы в двух пространственно-временных измерениях и в двух тональностях. В экспозиции - минорное авторское описание суженного пространства: у Короленко - юрта на краю слободы, отгороженная от мира тонущими во мгле горами и лесами; у Чехова - небольшой клочок земли, с которого не могут сойти бродяга и сопровождающие его сотские. Точка отсчета времени - настоящее.

В центральной части (в рассказах самих героев-бродяг) этот минорный мотив одиночества, суженности существования будет, варьируясь, повторяться и войдет в сложное взаимодействие с другим, контрастным и доминирующим здесь мажорным мотивом "поэзии вольной волюшки". В рассказах героев расширится время; через их воспоминания войдет прошлое (детство, молодость, каторга - "сущий ад", побег), через мечты откроется перспектива оживаемого будущего. Расширится и пространство: родные места в центральной России, Сахалин, сибирская тайга, безграничные степи, быстрые реки, уходящие в даль дороги.

В финалах рассказов лаконично, сокращенно звучит основная мелодия вступления, варьировавшаяся в центральной части, но теперь она обогащается другими мотивами, становится (в каждом из двух рассказов по-своему) более насыщенной и многозначной. У Короленко, как и у Чехова, нет окончательного решения: что ожидает бродяг, гибель или свобода. Но в "Соколинце", и в ходе повествования и в финальных размышлениях автора, в описании природы, намечается победа света над тьмой, заметна вера писателя в изначальную и конечную гармонию, лишь временно нарушенную. В чеховском же рассказе "Мечты" преобладает дисгармоничность, в финале торжествуют диссонансы жизни; последняя фраза подчеркивает драматическую разъединенность людей, неразрешимость на почве действительности мечты человека о "вольной волюшке".

В год первой встречи Короленко и Чехова (1887), когда оба писателя были в поле внимания литературной общественности, Короленко написал этюд "Две картины. Размышления литератора", в котором он дал сравнительный анализ картины Поленова "Христос и грех-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ница" и картины Сурикова "Боярыня Морозова". В основе содержания картины Поленова видит он "ясную, полную, замечательно уравновешенную, стало быть, органическую идею": победа над старым миром злобы, заблуждений, предрассудков - нового мира, который несет свет, чувство милосердия, любви. В основе же содержания картины Сурикова - "диссонанс, противоречие между возвышенным могучим порывом чувства и мелкой, ничтожной и темной идеей".

Короленко возводит это несходство не только к единому источнику - современной жизни, но и к своеобразию взгляда каждого художника на жизнь. Один, "выдвинув все противоречия" жизни, стремится найти разрешение, путь к целостности, заглядывает в будущее. "Ощущение этого великого предчувствия гармонии водило кистью Поленова". Другой художник "показал нам нашу действительность", серые будни, грустные тона природы. Это - Суриков. Хотя самому Короленко ближе первый художнический взгляд, но он находит объяснение, "оправдание" и второму: "Можно ли сказать, что мы уже вышли из этого мрака?" Из "этой тоски и разлада?" "Пока сдавленное в глубине ума останется хотя бы одно крупное противоречие(...) до тех пор, - вот она, яркая, грустная картина дисгармонии и разлада". В обеих картинах видит Короленко "внутреннее соответствие формы и содержания".

Нам представляется, что в этом этюде автор высказал и свои сокровенные мысли на волнующую его тему - музыкальности построения произведения искусства, - и свое понимание единства, сходства и различия, не только двух современных художников (Поленова и Сурикова), но и двух современных писателей: Короленко и Чехова.

Т.Н.Митрофанова

РОЛЬ РИТМА В ПРЕОБРАЗОВАНИИ ЖАНРА КОРОТКОГО ЛИРИЧЕСКОГО РАССКАЗА (НА ПРИМЕРЕ БУНИНСКОЙ ПРОЗЫ 1897-1909 гг.)

Получив в наследство от своих предшественников (И.С.Тургенева и А.П.Чехова) традиционный жанр короткого лирического рассказа, И.А.Бунин уже в конце 90-х - начале 900-х годов вносит в него много новых черт, новых особенностей, закладывая основы своего собственного бунинского жанра. Для Бунина этого периода

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

одной из главных задач представляются поиски основного "звука" рассказа - его ритма и звучания. Поиски ритма, ритмического рисунка были связаны с образованием нового жанра - лирической миниатюры, родившейся на стыке поэзии и прозы. Новые темы, проблемы, запросы эпохи требовали своей формы. В отличие от чеховского, бунинский рассказ сгущенней, сконцентрированней, в нем резче контрасты, иногда - выше эмоциональный накал ("Перевал","Туман"). Меньше, чем Чехова, интересуют Бунина 1897-1909 гг. отношения между людьми, больше - "природа и история", вечные проблемы бытия. Одной из характерных особенностей жанра бунинского рассказа названного периода становится своеобразная дневниковость, исповедальность, начинает развиваться и такая его особенность, как "пронзительная лиричность", ставшая отличительной чертой и более позднего Бунина. Бунин не был одинок в своих поисках: сходное настроение испытывали многие современные ему поэты и писатели, художники и музыканты. Многие из них стремились к лирическому самовыражению, соединению в своем творчестве лирического и эпического, к новым, сложным формам для воплощения нового содержания, для передачи ритма своего времени (С.Рахманинов, А.Скрябин, В.Борисов-Мусатов).

Бунинский лирический рассказ соединил в себе многие особенности поэзии и прозы. Бунин сознательно стремился к тому, чтобы придать прозе ритм стиха, оставляя прозу прозой, а стиху - простоту и естественность прозаической речи. В результате такого сближения появляется "лирическая миниатюра", "сюита в прозе", ритм которой во многом определяется мотивом воспоминаний. Внешне ритм бунинских рассказов основан на "вторичных признаках стихотворной речи" (В.Жирмунский), повторах различного типа, в стихах нерегулярных и необязательных. К ним относятся эпифоры, анафоры, подхваты, внутренние рифмы, звуковой и синтаксический параллелизм и т.д. Сближение стихотворения и рассказа происходило у Бунина на почве общих сюжетов, настроений, образов, ритмов и звучаний. Внутренний ритм бунинских рассказов относительно свободен, "незашнурован"; наиболее четким он становится в самых эмоциональных местах, иногда даже переходит в "чистые" стихи. Самый четкий ритм, приближающий рассказ к стихотворению в прозе, прослушивается в рассказах-аллегориях, жанре для Бунина не характерном ("Велга", "Перевал"). Здесь ритм соответствует общему приподнятому настроению, торжественности тона, значитель

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ности темы.

Тематический ритм образуется в бунинской прозе относительно равномерным чередованием, повторением каких-то тем, образов, ключевых слов. Слова "антоновские яблоки", "тишина", "сосны" (в одноименных рассказах) становятся опорой тематического ритма и в то же время являются ключом к рассказу, несут в себе двойной смысл. С одной стороны, они наполнены вполне конкретным содержанием, а с другой - представляют собой символическое обозначение какого-то периода в жизни героя, его душевное состояние, его нравственные и эстетические поиски.

Тяготение Бунина к двойным конструкциям - еще одна особенность бунинского жанра. Симметрия, параллелизм - это, с одной стороны, как будто признаки гармонии, внутренней и внешней, но с другой стороны - опосредованное выражение душевной раздвоенности, сумятицы; это распад, разрыв. Парные синтаксические конструкции, двойные определения, зеркальность различного типа - вот лишь некоторые примеры тяготения Бунина к парным и параллельным построениям. Романтическое и в то же время такое естественное стремление к свету, ввысь ("В Альпах", "Над городом", "С высоты") - и параллельно ему идущее стремление найти прекрасное в обычном.

Сюжетность, дневниковость, лирическое звучание бунинских рассказов 1897-1909 гг. во многом зависят от прозаического ритма, несущего на себе большую и сложную нагрузку. Проза Бунина - это проза контрастов и настроений, это дневник раздумий человека над вечными вопросами бытия, над событиями своей эпохи.

А.А.Ачатова

ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ "ЖИЗНИ ВАСИЛИЯ ФИВЕЙСКОГО" ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА

Сложность и противоречивость идейно-политической, нравственно-философской борьбы и мысли конца XIX - начала XX вв. находят, может быть впервые, в русской литературе столь открытое проявление не только в содержании, но и в форме, структурной стороне искусства. Период рубежа двух веков в литературе - это своего рода "демонстрация ее жанрово-стилевого многообразия и своеобразия."

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Процесс размывания "чистоты" жанра, воскрешения и детерминации жанров "устаревших", полузабытых до этого сравнительно умеренный, теперь обнаженно интенсивен, приобретает характер едва ли не непреложного закона искусства. За сравнительно короткий срок в литературе еще не появлялось такого количества произведений, которые бы с таким трудом поддавались жанровому определению. Ранние романтические произведения, "Сказки об Италии", "По Руси" М.Горького, "Тень птицы" И.Бунина, "Дистригоны", "Искусство" А.Куприна, "Печаль полей" Сергеева-Ценского, "Возмездие" А.Блока, "Любимцы веков" В.Брюсова и многие другие - что это? В какие традиционные жанрово-стилевые рамки можно заключить эти произведения? Ни одно традиционное жанровое определение к ним не подойдет. В число таких жанрово не однозначных произведений нужно включить и многие произведения Л.Н.Андреева.

Л.Андреев - дитя своего века. Он один из тех неподдающихся однозначному определению художников, в самой личности и в творчестве которого отразились полно противоречия самой эпохи. Его мировоззрение сложно и противоречиво: в целом он тяготел к демократизму, но это не был демократизм революционный. До сего времени нет единого мнения о методе и стиле Л.Андреева. Кто он: реалист, романтик, символист или импрессионист? Все эти определения употреблялись применительно к его творчеству, и ни одно не исчерпывало его своеобразия. "Жизнь Василия Фивейского" (1903)-одно из тех произведений, в которых сложность и противоречивость эпохи и самого писателя предстают с наибольшей очевидностью. Если взять для анализа только один событийно-временной план произведения, то и тогда жанр его трудно укладывается в рамки традиционного эпического повествования - социально-психологической повести или рассказа. Рядом с социальными, психологическими мотивами по праву соседствуют лирическое начало и философско-публицистическое раздумье. Это рассказ о жизни одного человека - сельского священника - Василия, а в нем рассказы-новеллы, рассказы-миниатюры о жизни других персонажей. Сюжет "Жизни Василия Фивейского" убеждает, что здесь на "небольшом пространстве" "властвует эпическая широта" (В.Кожинов).

По жанровому своеобразию "Жизнь Василия Фивейского" близка жанрам житийной литературы, а его стиль к агиографическому. Но эта близость только кажущаяся. Л.Андреев как будто создаёт современный жанр затем, чтобы тут же разрушить его. Рассказ Л.Андреева

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

приобретает характер пародии на жанр жития святых. Исключительность трагически-роковой жизни и характера отца Василия оказывается иллюзорной, как только герой вступает в контакт с другими людьми, как только его страдания начинают соизмеряться страданиями других-нищей старухи, калеки-бродяги, пухнущего с голоду бедняка, общим горем и обездоленностью людей его прихода. А "избранность" Василия Фивейского богом для свершения "подвигов" на поверку оказалась одним из многочисленных обманов "страшного мира".

Жанрообразующим центром произведения является образ Василия Фивейского, как бы сотканный из многих противоречий. Он добрый и злой, страдающий и радующийся пустякам, фатально-одинокий и словно бы растворяющийся в массе обездоленных, слабый в борьбе за себя и сильный, когда принимает на себя миссию избранного богом для совершения чуда. Неистовый в вере он столь же неистов и в отрицании ее. Авторская точка зрения на героя многогранна: он сочувствует страданиям героя, относится к нему с оттенком скрытой иронии, когда тот готовит себя к совершению чуда, и откровенно любуется им в момент его прозрения, отречения от бога и бунта против него. Освобождение от ложных верований придает трагической гибели Василия Фивейского ореол прекрасного, героического подвига.

Для "Жизни Василия Фивейского" характерна строгая подчиненность композиции своеобразию жанра. Важнейшими жанрообразующими элементами являются здесь художественное время, ритмическая организация повествования, образы-символы, ударная фраза или отдельная деталь каждого сегмента-главы или ее части.

Художественное время в рассказе свободно переключается из давно прошедшего или прошедшего к настоящему и наоборот. Событийное время то предельно сжимается, то становится как бы неограниченным в своей протяженности, словно бы застывает, разливаясь без края и конца. Такое ритмическое чередование создает то впечатление непрерывности, неиссякаемости описываемых событий, то эффект непредвиденного случая, который служит роковым толчком, импульсом для дальнейших событий, предопределяет их. Такое композиционно-стилевое строение придает всему повествованию повышенно экспрессивную напряженность.

Образы-символы - идиота и ожидающейся грозы в конце рассказа образуют, как бы два дополнительных сюжетных центра. Мотивы ужаса, хаоса, катастрофичности бытия и ожидание перемен, обновления создают ощущение подчеркнутой обостренности жизненных противоречий,

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

вызывают настроение тревоги, страха и надежды. Лейтмотивная фраза "я верую", произносимая Василием Фивейским в разных ситуациях и с различными оттенками убежденности (сомнения или категоричного утверждения) усиливает драматическую напряженность к концу повествования. В заключительной 12-й главе мотивы тревоги, страха и ожидания сливаются в один трагический аккорд, но в нем мажорно проступает тема торжества человеческого разума над темными, роковыми силами, которые держат людей в рабской зависимости, умерщвляют их волю и способность к борьбе.

Обнаженная контрастность композиционного строения всего произведения, его отдельных частей, образа главного героя, его противопоставленность другим образам и его слитность с ними - все это помогает уловить, почувствовать само историческое предреволюционное время и авторское отношение к этому времени.

Н.Г.Яшина

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИСКАНИЯ РУССКОЙ "НАТУРАЛИСТИЧЕСКОЙ ДРАМЫ" НАЧАЛА XX ВЕКА

В начале XX века в России, как и в Западной Европе, складывается особый тип драмы, который условно называют натуралистической. К создателям этой драмы в той или иной мере можно отнести Найденова, Чирикова, Айзмана, Л.Андреева.

Натуралистическая драма создала свою структуру действия, отдельные элементы которой были использованы такими крупнейшими драматургами времени, как А.П.Чехов и М.Горький, и наблюдались даже в последних пьесах А.Н.Островского. Она зафиксировала в своей структуре тенденцию слияния эпического и драматического начала, результатом чего явилось расширение личной ситуации действия до пределов всеобщего бытия и изображение нового типа взаимоотношений характера и среды. Натуралистическая драма рассматривает среду как нечто всегда враждебное человеку, но неотделимое для него и торжествующее над ним. Поэтому движущей пружиной ее действия является не воля характера, а подспудные, трудно уловимые законы развития среды. Отсюда - новый тип пульсирующего действия, отличного от старой структуры действия, стянутого к одной кульминационной вершине. Отсюда - незавершенный, открытый характер кон-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

фликта в финале действия. Наконец, отличительной чертой действия натуралистической драмы является варьирование его вокруг одного повторяющегося мотива. Это особенно характерно для драматургии Найденова.

В самих названиях пьес С.А.Найденова: "Особняк", "Авдотьина жизнь", "Блудный сын", "Стены", "Хорошенькая", - заключен образ основной идеи-мотива, на вариации которого строится их действие. При этом иногда бывает так, что комедийный в своей основной части драматический мотив приобретает драматический аккомпонемент в периферийной линии.

Во всех пьесах Найденова характер является пленником среды, что неизбежно приводит к его духовному измельчанию. Это разрушение характера разводило Найденова с Чеховым и вызывало глубокое возмущение многих его современников и, в частности, А.Блока. Характерной особенностью драм Найденова является их ориентация на комедийные формы действия, хотя в них и мало смешного. Природа драматического характера Найденова всегда комедийна.

По структуре действия к натуралистической драме можно отнести и такие произведения Л.Андреева, как "Дни нашей жизни", "Анфиса", "Екатерина Ивановна", "Профессор Сторицын", почти не изученные в нашей литературе. В сюжетной структуре этих пьес Л.Андреева можно проследить особую последовательность в сохранении принципов натуралистической драмы и определенные изменения в структуре характера, ориентированные на романтические традиции. Духовная драма героя переносится из сферы неудовлетворенности обстоятельствами жизни в сферу извечной несостоятельности идеала, который оборачивается насмешкой над мечтой человека. В действие вступают темные силы рока, настигающие героя Л.Андреева как раз в тот момент, когда ему в наибольшей мере удается почувствовать свое торжество над жизнью.

В.А.Зубков

КОЛЬЦЕВАЯ КОМПОЗИЦИЯ В ЛИРИКЕ
(поэзия А.Блока)

Целостность лирических произведений Блока, глубокая взаимосвязь их структуры с поэтическим мироощущением автора дают богатейший материал для познания специфических законов лирической

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

поэзии.

Поскольку решение задачи, поставленной в заглавии, предполагает анализ содержательности одной из форм в определенной художественной системе, необходимо оговорить путь исследования. Нет сомнения, что "понять истинный смысл той или иной черточки, того или иного элемента любой художественной структуры можно ... лишь ... осмысляя язык художественной формы в ее контексте". Любой случай поэтического кольца, даже принадлежащего к наиболее распространенному типу, рождается каждый раз заново в оригинальной художественной структуре как носитель неповторимого лирического содержания (поэтому классификационный подход к изучению поэтических повторов является, на наш взгляд, бесперспективным). Но вряд ли можно согласиться с Г.Фридлендором в том, что "любая художественная форма и каждый отдельный ее элемент в искусстке имеют свою семантику, свой внутренний смысл". Содержательность художественной формы заключается не в смысловой загрузке ее на любом уровне произведения, а в образном соотношении отдельных частей и целого.

Поэтическое кольцо, предстающее в первом приближении как обрамление, затрагивает не только начало и конец стихотворения, но и лирический сюжет, и является структурообразующим началом. Энергия отдельных композиционных элементов и их роль в организации художественного целого проясняется тем точнее, чем полнее схвачен текст анализом на фонетическом, лексическом, ритмико-интонационном, семантическом и других уровнях.

Кольцевая композиция стихотворения в отличие от случайного подобия каких-либо фонетических или лексических его частей определяется выявленностью художественной установки (осознанной или неосознанной автором) на такое композиционное решение. Строгое понимание композиционного кольца дает возможность установить его частоту и закономерность в конкретной поэтической системе, характер эволюции с изменением художественного мышления поэта.

Эта проблема, разумеется, выходит за пределы лирики А.Блока, но именно в ней - поистине удивительный пример широкого распространения кольцевых структур в ранний период творчества и последовательного угасания их в дальнейшем. Мы сознаем, что предрасположенность или непредрасположенность к кольцевой композиции имеет локальный характер, лишь опосредованно связана с особенно-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

тями поэтического мышления Блока, но тем интереснее исследовать эту связь.

Анализ лирики А.Блока в избранном направлении показывает, что кольцевая композиция в цикле "Стихи о Прекрасной Даме" запечатлела обширный психологический эксперимент, состоящий в испытании субъективных состояний лирического героя самим процессом чувствования, действования, размышления. Постоянное тяготение раннего Блока к кольцевым структурам (51 случай в произведениях 1898-1902 годов) объясняется, во-первых, настойчивым стремлением просветить неясности и противоречия бытия опытом душевной жизни лирического героя, и, с другой стороны, ирреальным характером этого опыта. Содержание ранних стихотворений Блока является глубоко интеллектуально-эмоциональным и не поглощается, как полагают Е.Никитина, Ю.Тынянов, Н.Венгеров, А.Горелов, музыкально-напевной волной. Диалектика изменчивости и устойчивости лирической ситуации в ее временной длительности, запечатленная в кольцевых структурах, представляет новую ступень психологического анализа в лирике, заключенного, однако, в условно-закрытую поэтическую систему.

Резкое сокращение кольцевых форм во втором и третьем томах связано с возрастанием сложности блоковской "картины мира". На сюжетно-композиционном уровне оно выразилось в расширении лирического пространства стихотворений, раздвижении временных границ и неконечности художественного времени, в увеличении объема лирических ситуаций. Это позволяет поставить проблему пушкинского начала в поэтическом мышлении Блока (почти не освещенную в многочисленных работах на тему "Пушкин и Блок"). Вместе с тем социально-нравственные контрасты эпохи и противоречивое мировоззрение окрасили поэзию Блока дисгармоничностью, невозможной в пушкинской лирике.

Ощущение "страшного мира" как гибельного вращения в замкнутом кругу вошло в содержание третьего тома, вновь вызвав обращение Блока к кольцевым формам, но уже на иной основе. В стихотворениях "О доблестях, о подвигах, о славе...", "Ночь, улица, фонарь, аптека...", "Голос из хора", "День проходил как всегда..." кольцевая композиция обусловлена выражением трагического сознания личности, заключенной в бессмысленный круговорот неправой социальной действительности. Возрастание точности кольцевого замыкания в стихотворениях третьего тома определяется все большей проясненностью и полнотой образа катастрофического для человека круго-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ворота жизни в кажущемся обычным ее течении.

Л.М.Ельницкая

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА ВАЛ.БРЮСОВА "ОГНЕННЫЙ АНГЕЛ"

Роман Вал.Брюсова "Огненный ангел" отнесен известной исследовательницей его прозы З.И.Ясинской к жанру "исторических, строго документированных и научных романов", не нашедших в русской литературе продолжателей до самой Октябрьской революции. Анализируя ткань романа, З.Ясинская пишет о значительных изменениях мировоззренческой позиции Брюсова в годы работы над "Огненным ангелом", что свидетельствует "о сдвигах мировоззрения Брюсова от модернизма к реализму" и склонна, по-видимому, определить творческий метод Брюсова в "Огненном ангеле" как реалистический. Не случайно в качестве продолжателей традиции брюсовской исторической прозы З.Ясинская называет Ал.Толстого, Вяч.Шишкова, О.Форш, Степана Злобина.

С подобным определением художественного метода и жанровой природы романа Брюсова "Огненный ангел" едва ли можно согласиться. Роман действительно загримирован под исторический, строится на материале немецкой действительности XVI века. Все, писавшие об "Огненном ангеле", отмечали документальный характер повествования, опору Брюсова на исторические факты и специальные исследования, предельно объективное воспроизведение быта, нравов, психологии, духовной жизни Германии XVI столетия. Тем не менее "Огненный ангел" не является историческим романом реалистического типа. Закономерно возникает вопрос о своеобразии и специфичности брюсовского историзма.

Брюсова невозможно упрекать в незнании или искажении фактов давно ушедшей эпохи. Он владеет темой абсолютно, глубоко постигает самый дух немецкой истории и культуры. Однако главным стимулом к созданию романа явилась вовсе не эстетская потребность автора верно "воссоздать культурно-историческую картину, добытую научным трудом", но потребность ответить на жгучие вопросы русской жизни периода поражения революции 1905-1907 годов.

Постоянное обращение Брюсова к истории никогда не было фор-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

мой бегства от проблем современности. Напротив, в истории Брюсов видит емкие аналогии современной жизни и - через овладение историческим материалом - ищет выхода из сегодняшних противоречий. Брюсов, по справедливому наблюдению З.Ясинской, Б.Пуришева, сближает переломную эпоху XVI столетия, бурную, богатую кричащими противоречиями, эпоху торжествующей реакции, наносящей жестокие удары немецкому гуманизму, с переживаемым моментом русской истории, с Россией после поражения революции 1905-1907 годов. Передавая тревожный дух давно ушедшей эпохи, Брюсов стремится символизировать в ситуациях романа реальное содержание истории новой. За контурами немецкой действительности XVI века встает тема России, ее исторического пути, духовных исканий интеллигенции, ее взаимоотношений с народом. Несомненно, "Огненный ангел" принадлежит к числу символистских произведений глубокого философского содержания. В романе остро встает проблема бытия человеческой личности в переходные эпохи, проблема обретения человеком свободы от тисков истории, духовного освобождения и раскрепощения личности. Брюсов берет в прошлом такой момент исторической жизни, который предшествовал возникновению нового мировоззрения и нового человека. Аналогичные процессы происходят в современности. В главном герое романа Брюсов дает своеобразный макет современного человека, противоречивого и несовершенного, как и сам мир. Но тем существенней для дальнейших судеб человечества борьба, которая происходит в душе и сознании героя. Брюсову важно раскрыть напряженную духовную жизнь героя, склонного к самопознанию и самоусовершенствованию, способного отказаться от всего слишком личного, готового к борьбе и страданию.

Для понимания жанровой природы романа важен вопрос о соотношении героя и автора. Брюсов не просто передоверяет свои права вымышленному герою (З.Ясинская), но глубоко прячет в ситуации Рупрехта опыт своей личной жизни, делая героя художественной ипостасью своего "я", своеобразным двойником или собственной маской.

При всей очевидной "эпичности" "Огненного ангела" в нем нельзя не почувствовать зашифрованного и очень своеобразного лиризма. Ведь, по Брюсову, главная задача искусства в том, чтобы выразить личность творца.

Эту лирическую субъективную основу романа одним из первых почувствовал А.Белый, писавший: "... звуки своей души стыдливо прячет Брюсов под исторической амуницией, в которой он выступает

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

перед нами..."

Сосуществование в "Огненном ангеле" субъективно-лирических и эпических пластов не свидетельствует об эстетической разношерстности, нецельности стиля произведения. Напротив, подобный синтез наиболее органичен для Брюсова -символиста. Как известно, Брюсов очень своеобразно решает выдвинутую русской действительностью XX века проблему преодоления раскола между личностью и миром. Он приравнивает духовное содержание личности художника ко всей мировой истории. В противоречиях исторического развития Брюсов символизирует противоречия индивидуальной души. Художественно овладевая историей, делая историю "своею", Брюсов расширяет человеческую личность до мирового содержания. Символистская эстетика Брюсова утверждает обязательное введение "эпоса" внутрь "лирической формы".

Е.А.Куклина

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ САТИРЫ В ЮМОРИСТИЧЕСКИХ ЖУРНАЛАХ СИБИРИ ПЕРИОДА ПЕРВОЙ РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

"Октябрьский манифест знаменовал не прекращение борьбы - писал В.И.Ленин, - а уравновешение сил борющихся: царизм уже не мог управлять, революция еще не могла его свергнуть. Из такого положения с объективной неизбежностью вытекал решительный бой" (т.I9, с.367). В этой обстановке сложились относительно благоприятные условия для развития сатирической поэзии, тем более что сатирики увидели в ней силу, способную склонить чашу весов в пользу революции.

Первой русской революцией, хотя и на очень короткий срок, была завоевана свобода печати. В декабре I905 г. в Сибири вышло несколько номеров большевистских газет ("Забайкальский рабочий" и "Красноярский рабочий"), появились периодические издания различных направлений. В I906 г., когда уже раздавались залпы карательных отрядов, сибирскую печать озарил яркий фейерверк юмористических журналов. Известно до десятка их названий. В Томске вышли - "Бич", "Бубенцы", "Ерш", "Красный смех", "Осы", "Рабочий юморист". В Иркутске издавались "Хало", "Овод", "Паут", в Красноярске - "Фонарь", а во Владивостоке-"Бонзги" и "Владивостокский бес".

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Иллюстрации на острые злободневные темы из сибирской жизни, злые карикатуры, снабженные хлесткими стихотворными подписями, эпиграммами, куплетами, привлекали внимание, будоражили сонного обывателя, пугали местные власти, и, безусловно, оказывали революционизирующее влияние на общество.

Из публикаций названных журналов для данного исследования избрана лишь часть материалов, а именно - сатирические стихотворения малых жанров как наиболее распространенная и наиболее выразительная форма политического обличения.

Первая и до сих пор, пожалуй, единственная попытка исследования стихотворной сатиры сибирских юмористических журналов этого времени принадлежит Б.И.Жеребцову. В результате его труда в I938 г. в Новосибирске вышел сборник -публикация избранных сатирических произведений сибирских поэтов, с предисловием, примечаниями и библиографией юмористических журналов Сибири I906-I9I7 годов. Б.И.Жеребцов дает в своем обзоре идейно-тематический анализ произведений, не касаясь их жанровых особенностей.

Цель данной работы заключается в том, чтобы представить основные жанровые формы, показать их своеобразие.

На страницах сибирских юмористических журналов не часто, но все-таки появлялась басня, утратившая было свое значение со времен И.А.Крылова. Однако авторы новых басен шли "обратным" путем, как бы "дешифруя" крыловские образы. Эзоповские приемы, в частности олицетворения и аллегории, приобретали новые свойства, исключая возможность отвлеченного толкования их смысла. Встречаются произведения, которые условно можно было бы назвать "переходными", потому что в них при наличии слабо выраженных, реликтовых элементов басни, преобладают признаки памфлета, одного из самых распространенных жанров сатиры в период Первой русской революции.

Памфлет создается в разнообразных формах, но самой излюбленной и наиболее выразительной была короткая моностроФическая эпиграмма ("Характеристика", "По поводу двух палат в России", "Сатира на Гапона" и др.). Среди этих произведений выделяется несколько разновидностей: эпиграмма-посвящение, кенотафия, сатирический портрет. Принципы типизации в этих сатирах-эпиграммах так же, как и в шаржах живописцев, основаны на том, что характерные черты или детали нарочито преувеличены и карикатурно заострены, ибо главной мишенью сатириков того времени были конкретные лица - опора цар-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ского трона, крупные сановники, ставшие проклятием в сознании и в памяти народа.

На пути перехода от "эзоповской манеры" к открытому "ювеналову стилю" эти "именные портреты-шаржи" явились важной вехой. Одновременно были созданы сатирические портреты обобщенного характера, которые можно рассматривать как более высокую ступень в художественном осмыслении злободневных проблем современности.

Сибирские сатирики создали ряд стихотворных политических фельетонов. Разностильные по форме, эти короткие произведения многообразны и по содержанию, они касаются вопросов внутренней и внешней политики царской России начала XX века. Для отвода глаз или боясь испугать не в меру ретивого цензора, а может быть и по другим мотивам, поэты-сатирики прибегали к приему литературной мистификации, создавая "сатиры-уловки". ("Испанская баллада", "Из песен Италии 40-х годов").

Кажутся менее удачными и менее оригинальными в художественном отношении "сатиры-перепевы", хотя они не уступают остротой и злободневностью. По форме - это обличительные произведения, написанные по образцу широко известного классического стихотворения. Эффект комизма достигается, как правило, несоответствием высокой формы образца и низкого содержания, неожиданным переосмыслением привычных образов и т.п.

Желание добиться успеха в политической борьбе было настолько велико, что на службу революции поэты-сатирики мобилизовывали все средства своего искусства, создавали новые виды сатирических произведений, приспосабливали к условиям времени старые формы.

А.И.Ванюков

К ПРОБЛЕМЕ ТРАДИЦИЙ И НОВАТОРСТВА В РУССКОЙ СОВЕТСКОЙ ПОВЕСТИ 20-х ГОДОВ

В центре современной литературной науки наряду с проблемами метода и стиля в последнее время становится и вопросы жанра, в изучении которого сходятся и конкретно-исторический и сравнительно-типологический анализ литературных явлений. Наиболее разработанными в нашем литературоведении оказались история, типология и поэтика таких эпических жанров, как роман и рассказ.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Советская повесть как один из оригинальных эпических жанров, имеющих богатую литературную традицию, только недавно стала самостоятельным объектом научного исследования. Однако до сих пор остаются еще не изученными в историко-литературном и теоретическом планах проблемы развития советской повести 20-х годов, хотя этот этап представляет особый интерес, являясь "узловым моментом" в истории жанра русской повести, отражающим процесс становления литературы социалистического реализма и свидетельствующим о глубоких изменениях в содержательности и структуре самого жанра.

Исследование типологического и конкретно-исторического в жанре русской советской повести 20-х годов входит составной частью в решение проблемы литературной преемственности, традиций и новаторства молодой советской прозы. Историческая судьба жанра последовательно раскрывается в соотнесенности "жанр и современность", обусловливающей его содержательную наполненность. Повести 20-х годов явились важным этапом роста всей советской литературы, они сделались "господствующими" в ней "вследствие общей потребности... и духа времени". "Человек и жизнь" - это определение В.Г.Белинским эпического содержания повести конкретизируется в 20-е годы как "человек и революция", "человек и народ", что влечет за собой и соответствующее изменение жанровой формы, повествовательных структур, вобравших в себя многообразие жизненных конфликтов.

Обстоятельная картина состояния советской повести 20-х годов может сложиться только с учетом изучения "генезиса содержательной концепции жанра". Так, например, необходимо указать на развитие в 20-е годы традиции жанра "слова" и воинской повести древнерусской литературы, активизация которых в новых исторических условиях привела к созданию героической повести, повести-эпопеи ("Падение Даира" А.Малышкина и др.). Героико-революционная повесть стремилась запечатлеть народное бытие в переломный момент национальной истории, дать в "тесных рамках" острый социальный и военный конфликт "двух миров", соединить героическое, лирическое и эпическое. Заметно бытование и традиции "житийных" жанров, в частности, трансформировавшихся в реалистической литературе. I9 века в жанр "жития маленького человека" ("Анна Тимофеевна" К.Федина и др.).

Магистральной линией преемственности жанра русской советской повести 20-х годов явились традиции реалистической повести XIX - начала XX вв. Повести А.Пушкина, Н.Гоголя, Л.Толстого активно переиздавались, и хотя их прямое воздействие (особенно в начале 20-х

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

годов) не всегда прослеживается, однако, самый факт их распространения и внедрения в художественное сознание эпохи становится точным показателем соответствия жанра времени и своеобразным "катализатором", способствовавшим формированию нового жанрового качества в советской повести.

Эти реалистические традиции определили усиление аналитического начала советской повести в исследовании характера и обстоятельств, сложных социальных конфликтов и психологических коллизий, судьбы человеческой и судьбы народной. Новаторское значение для развития жанра имела повесть М.Горького "Мои университеты", обогатившая классические традиции автобиографического повествования художественным исследованием" истории революционного воспитания ... индивида" в соотнесении с идеями времени, с "настроениями эпохи".

Своеобразие развития жанра повести в интересующем нас плане заключается еще и в противоборстве традиций реалистической повести и модернистских повествовательных жанров (А.Белый, А.Ремизов, Б.Пильняк). Если в начале 20-х годов некоторые критики усматривали перспективу развития повести в ее "движении" от "чеховско-бунинской школы" к А.Белому и Б.Пильняку, то уже к середине 20-х годов читателю стало ясно, что "принципы пильняковской прозы изжили себя" ("Книгоноша", 1925, № 35, стр.I9).

Повесть, жанровым содержанием которой является изображение отдельных сторон, отдельных граней человеческого бытия и мира, раскрывающих богатство взаимодействий и коллизий личности и общества, приобретает в 20-е годы новые качества, нашедшие отражение в ее жанровой структуре, своеобразии видов и форм. Высшие достижения советской повести 20-х годов (произведения М.Горького, Вс.Иванова, А.Малышкина, Л.Сейфуллиной, Л.Леонова, Б.Лавренева, А.Толстого, А.Платонова и др.) свидетельствуют об углублении художественно-структурных возможностей самого жанра, новаторских свершениях литературы социалистического реализма.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

А.С.Кацев

ДОКУМЕНТАЛИЗМ И ПОИСКИ НОВЫХ ЖАНРОВЫХ ФОРМ В СОВЕТСКОЙ ПРОЗЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 20-х ГОДОВ

Документализм как принцип типизации в 20-е годы сыграл существенную роль в формировании и становлении метода социалистического реализма. Пафосом рождения грандиозных явлений были пронизаны первые произведения послереволюционной литературы, для которой новая социальная действительность стала объектом творческого познания.

Первым откликом на происходящие события были различного рода мемуары - непосредственные рассказы участников и свидетелей событий. Документальная литература представляла те или другие эпизоды революции и гражданской войны как прямое авторское свидетельство лично увиденного и пережитого.

Подлинность изображаемого в это время становится одним из эстетических требований, предъявляемых произведениям искусства. Поиски новых художественных форм часто мотивировались поисками средств адекватного воссоздания действительности.

Изображение событий путем аналитического исследования реальности, использование документального материала в художественном повествовании дало толчок бурному развитию очерковых форм, во многом повлиявших на весь литературный процесс; в жанре очерковых произведений, близких мемуарам, обращает на себя внимание подлинность событий и подлинность отношения к ним автора. Именно поэтому очерк такого типа часто использовался в дальнейшей работе писателя как материал, типизирующий действительность, и занимал свое место в творческой истории большого художественного полотна. (У А.Серафимовича очерки о гражданской войне - в эпопее "Железный поток", у Фурманова статьи, очерки, дневники - в "Чапаеве", "Мятеже", у Л.Рейснер личные письма - в циклах очерков "Фронт", "Афганистан" и т.д.). Следует отметить, что документальная литература хоть и представляла реальность в ее конкретно-историческом виде, была лишь первым этапом образного видения мира.

Творческое воссоздание важных общественных процессов мы находим в рассказах, повестях и романах, где определяющим было художественное исследование человека, активного участника происходящих событий. Документализм реализовался в художественных струк-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

турах, созданных на автобиографической основе, а также в произведениях, где жизненный материал был представлен во всей полноте и сложности конкретной реальности ("Чапаев", "Пятеx" Дм.Фурманова, "Два мира" В.Зазубрина , "Железный поток" А.Серафимовича, "Перемена" М.Шагинян, "Города и годы" К.Федина и т.д.). Во всех этих произведениях наблюдается различный подход к использованию исторического материала. В одном случае он составляет документальную основу, в другом - различные документы в непосредственном виде, пройдя стадию специфической типизации, становятся повествованием. Наиболее полное выражение документализм получил в художественных структурах, представляющих своеобразный монтаж документальных источников.

Документализм как принцип типизации обладает способностью обогащения жанров. Включение документов, имеющих свою жанровую определенность (дневник, воспоминания, письмо и т.д.), в повести и романы расширяет традиционные рамки последних. Документальные источники, входящие в текст произведения, сохраняют жанровую константность, но теряют самостоятельность жизненного бытования. Они подчинены той художественной структуре, элементом которой становятся.

Документ отражает не только какие-либо события, он необходим для психологической мотивировки поступков героев и в раскрытии психологических состояний персонажей. Большей частью в повествовании документ и отношение к нему героя выявляют авторскую позицию. В том случае, если произведение создано на автобиографическом материале, документальные источники подтверждают личные впечатления автора, объективность его оценки происходящих событий .

Вступая в различные системные связи, документ в произведении не только передает свой действительный смысл, его семантика зависит от творческой установки писателя. В произведениях 20-х годов документ как художественный элемент существует: а)в своем реальном значении; б) в метафорическом проявлении. В последнем случае наблюдается семантическая деформация текста документа.

В каждом из этих случаев документ теряет качество связанности с другими себе подобными документами, имеющимися в действительности. В произведении он выступает как единственный, наиболее характерный, отражая особенности воссоздаваемого события. Если в реальности документ обладал однозначностью выражения, то в художественной структуре он полисемичен, так как в зависимости от контек-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ста приобретает различные смысловые значения, выражающие авторское сознание.

Таким образом, в литературе социалистического реализма первых лет Советской власти наметились пути изображения жизни в ее революционном развитии с помощью максимального включения документального материала в художественное повествование. В этом процессе огромное значение принадлежит творческой практике первого поколения советских писателей, в произведениях которых документализм явился одним из принципов реалистического воссоздания героической эпохи.

В.В.Эйдинова

ЖАНРОВАЯ СТРУКТУРА РАННИХ РАССКАЗОВ А.ПЛАТОНОВА
(Первая половина 20-х годов)

Жанровый облик первых произведений А.Платонова очень разнообразен: это статьи, лирические стихотворения, философские этюды, зарисовки, рассказы (с I9I8 по I925 гг. - почти 300 публикаций). Количественно рассказы занимают небольшое место в ряду выступлений молодого писателя (их около двадцати), однако именно рассказы отчетливее всего выражают индивидуальность складывающегося художника и закрепляются (вместе с повестью) в его творчестве как наиболее органичные, "свои" жанры.

С одной стороны, ранние рассказы Платонова со свойственной им интенсификацией художественного языка, усилением его поэтичности, активизацией "языка улицы", отражают художественные поиски советской прозы начала 20-х годов, стремящейся как можно более адекватно передать облик новой революционной действительности. С другой стороны, в них обнаруживается своеобразие жанровой структуры, обусловленное писательской концепцией действительности, отчетливо заявившей о себе уже в эти годы.

В центре внимания Платонова - человек в его драматических отношениях с миром, в его сложных контактах или неконтактах с контрастными силами жизни (пассивными и революционно-активными, земными и космическими, материальными и духовными, природными и машинизированными и т.д.). Причем художественный интерес писателя более всего выявляется в ситуации перехода, превращения одних жиз-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ненных начал в другие, противоположные. Формируется стилевой принцип Платонова - принцип взаимопревращаемости полярностей, опосредованно воплощающий в себе идею трудного и необходимого революционного преобразования мира.

Стиль писателя требовал образования определенной жанровой структуры рассказа - структуры свободной, максимально открытой в реальность. Эстетическое воздействие этой формы достигалось самой свободой и естественностью перехода от жизни к художественному произведению, возникающему "вдруг", как бы из самого потока бытия.

Речевая форма первых рассказов Платонова тяготеет к монологической, к выделенности голоса повествователя (даже в рассказах-сценах, таких, например, как "Поэ"). Более или менее активно включая в себя голоса персонажей, повествование остается очень устойчивым в своем составе, отмеченным лирической атмосферой борения, трудного постижения и преодоления жизненных противоречий.

Герой платоновских рассказов - это обычно человек внутренней, глубинной жизни. Интенсивность ее может быть разной, однако сфера и характер проявления этой "сокровенности" едины: она открывается в моменты соприкосновения человека с бытием, как ближним, повседневным ("Волчок"), так и дальним, космичным ("Маркун", "Потомки солнца"), в моменты освоения мира чувством, мыслью, волей человека.

Рассказовые ситуации, отбираемые Платоновым, различны по своей бытовой окрашенности (от самой массовидной - до фантастической), но сближены по своей сущности. Это ситуации, раскрывающие внутренние реакции героя на окружающее. Поэтому фабула в рассказах писателя минимальна, а динамика действия достигается напряжением самого хода мышления и чувствования, обнажаемого художником (мотив мысли, "думанья" как основной сюжетный мотив). Платонов строит сюжет как путь сознания, разбуженного революцией и направленного к людям, к природе, к живому существу, к машине, к пространству Земли и Вселенной - ко всему миру, соединение - сложный, мучительный и радостный процесс.

Таким образом, уже ранняя "малая проза" Платонова, при всей вариативности своей формы (рассказ-очерк, рассказ-сцена, рассказ-размышление), выявляет характерную для его зрелого творчества устремленность к лирико-философскому рассказу свободной формы, который особыми средствами создает эпическую картину мира. По-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

добная структура обнаруживает свою содержательность: в ней своеобразно материализуется платоновская идея революционной переделки действительности, "преображения мира".

Л.П.Фоменко

ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА ПОВЕСТЕЙ А.П.ПЛАТОНОВА 20-х ГОДОВ

В 20-е годы жанровая специфика русской повести претерпела разительные перемены. Сложность исторической реальности, ставшей материалом отображения в искусстве 20-х годов, выразилась и в сложных, синтетических формах повести этих лет. Будучи по своей жанровой природе локальной повествовательной формой, повесть этого периода приобрела черты монументальности, тяготеет к философско-исторической концептуальности.

Эта общая закономерность формирования советской повести отразилась и на жанровой специфике повестей А.П.Платонова, написанных в 20-е годы. Им невозможно дать какое-либо единое более или менее исчерпывающее определение. В них совмещаются, сращиваются, взаимовлияют многие жанровые черты.

В повестях Платонова 20-х годов очевиден исторический план изображения действительности ("Ямская слобода", "Сокровенный человек", "Происхождение мастера"). Но сами картины истории, события революции не нашли в них непосредственного, прямого изображения, поэтому эпопейность им не свойственна. Исторический аспект жизни отразился у Платонова не в хроникально-документальном варианте, а проявился через историческое осмысление частной судьбы, историческую детерминированность мировоззрения, психологии, характера. Историческая тема в этих повестях Платонова осложняется еще и тем, что в них обнаруживается низовое, массовое, периферийное восприятие революции. История отражается здесь не в своих собственных формах и фактах. Они деформированы смутным, обыденным сознанием персонажа. Авторское историческое сознание не совпадает с восприятием истории персонажем, но и не противопоставлено ему, оно его корректирует.

Бытие человека дается Платоновым не только чувственно непосредственным, но и в большей мере как образ, являющийся следствием рационалистического анализа. Жанровой доминантой повестей

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

поэтому становится философское осмысление истории и человеческой судьбы, повести приобретают черты философско-психологического повествования. Отсюда в стиле Платонова та удивительная смелость, с которой в структуру образной художественной речи вводится элемент логизированного текста. Вместе с тем такая "рассудочность" повестей Платонова не снижает их эмоциональной наполненности. Если можно так выразиться, у Платонова дается мысль-чувствование, а потому формулирование ее не разрушает диалектики эмоционального и рационального.

Философская устремленность повестей Платонова 20-х годов, их насыщенность общими вопросами бытия, их "размышляющий" тон, сильное рационалистическое начало совмещаются с низким, прозаическим, с обыденностью. Тем самым философская проза Платонова избавляется от угрозы абстрактности: повествование об обыденной жизни становится материалом для решения вечных философских вопросов ("человек", "бытие", "мир", "мысль", "смерть"). Повести Платонова впервые с большой художественной силой выразили философскую мысль человека обыденного сознания, отверженного миропорядком прошлого от культуры и просвещения.

История и человек, социально детерминированный характер, индивидуальное мировосприятие, сформированное принципом общественного устройства, - вот те магистральные темы, где смыкаются историческое мышление Платонова, его способность к общефилософскому восприятию действительности с объективным интересом художника к индивидуальному характеру. Человеческий характер, тип восприятия мира и жизненного поведения существуют у Платонова как проявление исторических и философских закономерностей. Это придает психологизму платоновских повестей о "маленьком" человеке в эпоху революции особенные черты. Человек изображен в них на рубеже двух эпох, в атмосфере исторического конфликта, принципиальных общественных перемен. Уже это предопределило динамику типа, меняющегося героя, текучий характер. Художник должен был обратиться к урокам толстовской "диалектики души". Этот психологический процесс в платоновских повестях лишен выпрямленности, голой схематизации характера. Качественные перемены в личности писатель подает как постепенное расширение, "рассасывание" ограниченного круга миротношений человека, когда в его душевный мир включается опыт новой жизни ("Сокровенный человек").

В повестях Платонова нет одноплановых психологических сос-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

тояний, которые можно было бы охарактеризовать исчерпывающе, категорически ("Происхождение мастера"). Приемы психологического повествования в его повестях очень сложны и нюансированы.

В художественном образе действительности, созданном Платоновым, воедино слиты и историческая мысль, и философское сознание, и эмоциональный тонус времени, и его гуманистический пафос. Жизнь осознается в его повестях комплексно: он размышляет об историческом течении жизни, но в связи с отдельной человеческой судьбой, о самых общих проблемах бытия, но по поводу индивидуального сознания. Эти черты мировосприятия художника и выразились в жанровой специфике его повестей 20-х годов. В них выявляются черты социально-исторического жанра, философского повествования, психологической повести. Разумеется, жанровая характеристика повестей Платонова может быть более развернутой и детализированной, но эти три свойства представляются наиболее существенными.

М.В.Гончарова

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАННИХ РАССКАЗОВ М.СЛОНИМСКОГО ("ШЕСТОЙ СТРЕЛКОВЫЙ" - 1922)

Характерная черта жанровой генерации советского рассказа начала 20-х годов - усиление эпического начала, порожденного новыми связями человека и среды. По словам Н.В.Драгомирецкой, "жанр рассказа представляет в это время зерно неразвернутой эпопеи-поэмы, цикл рассказов собирается в своеобразную лирическую эпопею" ("Конармия" Бабеля).

Жанровая природа рассказов Слонимского органически связана с жизненным опытом автора, очевидца событий первой мировой войны и революции. Концепция мира писателя складывалась из его отношения к старому миру, выраженного в рассказах через образ рядового офицера царской армии.

Все эпизоды военной жизни связаны с этим персонажем. В то же время художественный интерес писателя обращен не только к характеру как таковому, а и к событиям в целом. Слонимскому важно схватить внешние контуры переломных моментов истории. Поэтому персонаж - представитель буржуазной системы, офицер - интересу-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ет автора прежде всего как носитель примет своей среды. Форма раскрытия его характера "неразвернутая", создающаяся в основном авторской речью.

Герой Слонимского - маленький человек, существо нерассуждающее. Автор подчеркивает в нем неспособность осмыслить происходящее. Как правило, персонаж рассказов оказывается в ситуации тупика, безысходности ("Жизнь дремучая, как лес, и страшная, как тень. Не знают люди, как жить нужно. Все неправильно"). Писатель акцентирует внимание на каком-то одном психологическом состоянии души, чаще всего бредовом. Его выявляют внешние движения героя, поступки нелепые, бессмысленные, неожиданные. Фрагментарная композиция рассказов, в которой отсутствуют звенья, психологически обусловливающие поступки героя, удачно выражают представления автора об абсурдности, дисгармоничности уходящего мира (война "догнала" героя, "обозным грохотом застучала в уши", "прожектором била в лицо").

Автор противопоставляет героя обстоятельствам и уделяет их изображению особое внимание. Он стремится к созданию образа времени-истории. Этот образ входит в повествование различными способами: символически (например, история - "рыжий конь", с хохотом сбрасывающий с себя седока и мчащийся вдаль) и посредством сказовой речи, призванной выразить динамику движения ("Война... залила глаза синим пламенем и сокрушила слух ... А потом вытащила из грохота, дыма и пламени и пустила гулять по варшавским улицам").

Композиция сборника "Шестой стрелковый" направлена на противопоставление героя-офицера обобщенному образу солдатской массы, с которым связываются понятия гуманизма, разумное, трудовое начало. От рассказа к рассказу автор нагнетает ощущение недовольства солдатской массы своим положением, раскрывает движение ее образа от покорности к бунту. Рассказ "Шестой стрелковый" - кульминационный в композиции образа народа. Здесь разрешается конфликт двух социальных сил: солдаты совершают в полку революционный переворот.

Таким образом, социально-эпическая черта становится главным признаком и жанра и рассказа. В отражении типичного конфликта эпохи (столкновения исторических времен и противопоставления социальных начал) Слонимский главную сюжетную и композиционную роль отводит образу народной массы. И рассказ, тяготеющий к

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

жанровой структуре социально-психологического рассказа, выступает как фрагмент народной эпопеи. Поэтому рассказы сборника "Шестой стрелковый" по их жанровой доминанте можно определить как социально-эпические.

Р.И.Колесникова

ЖАНРОВАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА "ЗАПОВЕДЕЙ" В.ИТИНА

Среди многочисленных поэтических дебютов 20-х годов своеобразным явлением был сборник лирических стихотворений В.А. Итина "Солнце сердца". В общем потоке "Динамо-стихов", "Поэзии рабочего удара", "Лозунговой лирики" ЛЕФа и "вещных" стихов конструктивистов книга Итина выделялась тем, что в ней сохранился мир личных переживаний и интимных чувств, "взлеты души, поэтической и страстной" (В.Правдухин).

Составившие книгу два лирических цикла "Аидоней" (где собраны стихи 1912-22 годов) и "Заповеди" (1917-1922 гг.) - не равноценны. Они различаются по авторской концепции мира, по характеру создавшего их времени и по обусловленной всем этим жанровой природе вошедших в них стихотворений. В докладе содержатся некоторые наблюдения над жанровыми особенностями "Заповедей" с преимущественным вниманием к анализу тех тенденций, которые ведут к пониманию определенных черт общего процесса формирования поэзии социалистического реализма.

Поэтический мир этого цикла высок, трагичен, подчеркнуто проблемен и выражает новое мироощущение. Известно, что "лирика больше, чем эпос и драма, дитя своего времени" (И.К.Кузьмичев), и в субъективированных образах-переживаниях "Заповедей" правдиво отразилось существенное в лирическом состоянии тогдашней действительности. Проблемность выступает в потоке ассоциаций, литературных реминисценций, которые в истоках своих идут от традиционных для романтиков организующих принципов стиха. Но и интроспективность, и ассоциативная система смысловых связей - ("За Данте молча к Дите я иду Смотреть в глаза чарующей Медузы") здесь выступают формальными средствами выражения новой социальной сущности лирического героя.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

По убеждению Итина, "природа души" нормального человека - свобода. Но человек никогда свободен не был. Поэтому социалистическую революцию поэт понимает как великое нравственное возрождение мира. Ныне и во веки веков человек освобожден, утвержден в своей человеческой сущности. Отсюда конкретное содержание всех десяти стихотворений цикла с их общей торжествующей мыслью о победном историческом движении человека к Истине: "Я вижу свет, сознаньем вознесенный". Лирический герой "Заповедей" не просто человек, маленький и незаметный среди миллионов других, он - участник революции и потому сильный, гордый, смелый, хотя след прошедших веков приводит к трагическим ситуациям и сегодня. Однако историческая перспектива ясна, лирический герой живет в мире единомышленников, товарищей по борьбе. В связи с этим понятно, почему большая часть "Заповедей" написана в плане традиций жанра послания: "Ив.Ерошину", "В.Зазубрину", "Л.Сейфуллиной", "Л.Рейснер". Пафос авторского отношения к происходящему выражен в императивной тональности: заповеди - это свод нравственно-дисциплинарных установлений, касающихся всех идейных соратников поэта, это правила, исполнение которых составляет существенный признак служения Революции.

Ритм, тональность, композиция стихотворений (разговор с предполагаемым собеседником, с самим собой, размышление-декларация, обращенная к будущему), одновременно отражают мучительные противоречия недавней душевной борьбы и как результат ее - мотив твердой веры в правильности найденных решений. В связи с этим в лирической образности "Заповедей" выделяются противоположные тенденции. Одна из них связана с поэтизацией прозаического жизненного материала о буднях революции. Здесь поэт понимает все: и то, что его "томик Шекспира на цыгарки свертели в пути..." и даже "... в распаренной винной теплушке после вьюг "буржуазный уют". Другая проявляется в обращении к арсеналу поэтики символистов. Символические образы имеют разный характер. Одни заимствованы из религиозной символики:

"Я смел смотреть в слепящий образ Бога,
Я погружал себя в терзанья Сатаны."

Другие связаны с образностью:

"Сердце - солнечный наш цветок
Леденело в кровавых пятнах
По наземам скифских дорог".

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Третьи имеют определенный реалистический социальный смысл и чаще всего выражают прямое отношение автора к революции:

"Электричество - плюс и минус:
Революция - та же гроза...
О солнце, все солнце и сердце
Тебе - Мировой пожар!"

Таким образом, материал и признаки, восходящие к разным жанрам, вступают в сложные отношения. Элементы традиционных жанров, их композиционные формы и стилистика входят в идейно-художественную структуру "Заповедей" в переосмысленном виде. Прежние эстетические догматы наполняются светом нового общественного и эстетического идеала. Иногда на высокую патетику у Итина не хватало дыханий, и ее заменяло многословие, нагромождение абстрактных символов. Особенно это заметно в стихотворениях экзотико-романтического плана, наименее удачных в сборнике ("Любить хаос горящих миров...", "В гавани"). Но в целом поэт ощутил в эмоциональном мире современника качественный сдвиг чрезвычайной важности и сумел по-своему выразить его.

О.А.Меников

ЖАНР ПОЭМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Н.Н.АСЕЕВА

Возрождение поэмы в советской литературе связано с обращением поэтов к коренным, жизненно важным вопросам современности. Структурные особенности советской поэмы обнаруживаются уже в "Двенадцати" А.Блока, где, по выражению Л.К.Долгополова, "субъективное лирическое переживание приобрело объективные, исторические черты". Эти особенности были закреплены В.Маяковским, развиты А.Твардовским, Н.Тихоновым, Б.Ручьевым, Яр.Смеляковым, Вас.Федоровым и др. Значителен вклад в развитие советской поэмы и Ник.Асеева.

В творчестве Н.Н.Асеева (1889-1963) поэма - важная часть его наследия. Примечательно, что в дооктябрьский период, когда поэзия Асеева была во многом камерной и в своем идейном звучании не поднималась выше общедемократических устремлений, характерных для эпохи, поэт не обращается к жанру поэмы. Первый опыт

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Асеева в этом жанре - поэма "Огонь" (1922). В том же 1922 г., по возвращении с Дальнего Востока, поэт создает две агитпоэмы - "Софрон на фронте" и "Аржаной декрет". С этого времени жанр поэмы будет постоянно привлекать внимание Асеева, обращение к нему ознаменуется созданием таких значительных произведений, как "Лирическое отступление", "Семен Проскаков" и "Маяковский начинается".

В творчестве Асеева условно можно выделить три типа поэм, отличных по принципам организации материала и художественной структуры.

Первый тип - поэмы дидактические, где авторский голос-монолог является определяющим, а событийная фабула - отсутствует. Сюда следует отнести такие произведения, как "Антигениальная поэма", "Необычайное", "Урал", "Пламя победы", "Поэма северных рек", "Поэма о Гоголе", "Богатырская поэма". Интересные по замыслу, эти произведения не стали значительными творческими удачами Асеева. В них явно преобладает тема, раскрываемая не в объективных картинах, а в авторских размышлениях поэта, последовательная цепь которых и образует сюжетно-композиционный стержень поэмы.

Дидактическая поэма-монолог, жанр которой Асеев усиленно разрабатывал, открывает большие возможности в выявлении гражданской позиции поэта, в страстности прямого и непосредственного обращения к читателю. Традиции Асеева прослеживаются в поэме Р.Рождественского "Письмо в XXI век".

Второй тип - поэмы с определяющим лирическим принципом сюжетно-композиционной организации произведения, в котором "мысль выступает в форме непосредственного переживания" (А.Карпов). При этом поэт стремится к объективизации переживания, что дает основание говорить об образе-характере, выведенном в поэме. К этому типу мы относим поэмы Асеева "Автобиография Москвы", "Лирическое отступление", "Свердловская буря". Поэма "Лирическое отступление" явилась этапной и переломной в творческой эволюции Асеева, в его стремлении соединить лирику и политику, а потому не может трактоваться лишь как выражение растерянности поэта перед эпохой.

Значительное место в творчестве Ник.Асеева занимают поэмы с тяготением к эпическому принципу сюжетно-композиционной организации произведения. Первым опытом стала здесь поэма "Буденный" (1923), этот принцип автор пытался реализовать в "Черном принце", "Электриаде", "Двадцати шести". Отчетливо проступает он и в поэме "Семен Проскаков". Жанр чисто эпический поэмы Асееву не удавался. Так,

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

не состоялась как поэма "Курские края", в которой поэт замышлял изображение "мелкого, уездного, мещанского быта" дореволюционной России, не была завершена "Смерть Оксмана", не стал удачей "Гундоровский полк". Вызвано это спецификой таланта поэта ("лирик по складу своей души"). Удача приходила к поэту там, где масштабность замысла, эпичность картин сочеталась с активным лирическим (авторским) началом ("Семен Проскаков") с органическим сплавом эпоса и лирики в открытом В.Маяковским принципе рассказа "О времени и о себе". Однако представляется знаменательным и сам факт тяготения Асеева к эпическому жанру, и его поиски поэтической формы, дающей возможность романного решения темы ("Маяковский начинается"), традиции которой чувствуются в романтической поэме Вас.Федорова "Седьмое небо".

Творчество большого мастера стиха Н.Н.Асеева в последнее время становится предметом внимательного научного исследования (А.Карпов, Дм.Молдавский, Л.Таганов, Д.Никитин, О.Смола и др.). Целостное рассмотрение творческих поисков поэта в области больших поэтических форм позволяет говорить о поучительности опыта Асеева и в жанре поэмы.

А.М.Корокотина

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПОРТРЕТА В КРИТИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ А.К.ВОРОНСКОГО

Критику 20-х годов отличает не только сложность идейно-теоретических исканий, но и поиски новых жанровых форм. В богатом жанровом разнообразии, характерном для советской литературной критики данного периода, особое место занимал литературный портрет. Нельзя согласиться с мнением, что этот жанр развивался в начале XX в., а затем с новой силой возродился в советской критике последних лет (В.Гречнев). Авторами литературных портретов в 20-е годы были М.Горький, И.Эренбург, Н.Асеев, В.Инбер, М.Шагинян, К.Чуковский; с литературно-критическими произведениями в жанре литературного портрета выступили А.Луначарский, А.Воронский, А.Лежнев, Д. Горбов, Г.Якубовский, Л.Тоом, В.Вешнев, Н.Фатов и др. Для конкретного рассмотрения закономерностей исследуемого жанра правомерно

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

выделить творчество одного из талантливых мастеров литературного портрета А.К.Воронского.

Первый опыт определения жанровой специфики литературного портрета мы находим в работах 20-х годов (А.Луначарский, Л.Гроссман, М.Беккер). В статьях последних лет прежде всего анализируются литературные портреты А.М.Горького (Е.Тагер, В.Гречнев, В.Лобанов). Об очерке-портрете пишут исследователи публицистических жанров (М.Черепахов, Е.Курбина, Я.Явчуновский). Делаются попытки выделить литературный портрет именно как жанр литературной критики (В.Трушкин, М.Мезенцев). Однако четкой договоренности в определении жанрового своеобразия литературного портрета нет. Мешает неразработанность терминологии, смешение жанровых понятий. Перечисляя в одном ряду имена Горького, Луначарского, Воронского как мастеров литературного портрета, называя создателями этого жанра Пушкина и Бунина, исследователи или отступают от анализа литературного портрета как критического жанра, или утверждают его синкретический характер.

Практика развития жанра опережает его теоретическое осмысление. Сложившиеся разновидности литературного портрета нуждаются в разграничении их жанровых признаков и определений. Литературный портрет как жанр литературно-критический следует отличать от критико-биографического и мемуарного, художественно-документального очерка, статьи. У них есть черты сходства, но еще больше отличительных особенностей.

Творчество А.К.Воронского дает возможность рассмотреть жанровое своеобразие литературного портрета как произведения литературно-художественной критики. В его наследии этот жанр представляет наибольшую ценность. В нем особенно полно раскрывается Воронский как чуткий ценитель искусства, мастер анализа, прекрасно разбирающийся в поэтических тонкостях художественных произведений. Особое тяготение критика к жанру литературного портрета объясняется, видимо, своеобразным сочетанием в нем рационального и образного сознания, которое усиливает действенность литературно-критических произведений. Это и привело Воронского к созданию циклов "Литературные типы", "Литературные силуэты", "Литературные портреты".

Содержательная форма жанра зависит от целевой заданности произведения. В 1925 г. Л.Гроссман предлагал отделить "морфоло-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

гию" от "методологии", утверждая, что теоретические принципы и идеологические подходы не должны сливаться с проблематикой жанров ("Искусство", № 2). Опыт развития советской литературной критики подтверждает непосредственную связь исходных позиций критики, его отношения к объекту исследования с тем, как соотносятся компоненты жанра, изменяются жанровые формы, жанровые разновидности. Критик-портретист воспроизводит облик писателя через восприятие его произведений, характеризуя его взгляды, особенности таланта, человеческие качества. При этом авторская позиция проявляется в отборе фактов, способе их подачи, стиле изложения, итоговой оценке. В этом плане показательно, например, сопоставление литературных портретов Маяковского и Есенина, созданных Воронским.

Основные элементы структуры литературного портрета в критике определяются тем, что в центре его всегда личность художника. К раскрытию ее автор идет через обращение к творчеству писателя, через своеобразный анализ художественного текста. Соответственно важен выбор объекта, предмета исследования. Литературные портреты В.Воронского охватывают большой круг имен, свидетельствующих, что критик стремится разобраться в сложных явлениях определяющего характера (он создает портреты Горького, Маяковского, Д.Бедного, Есенина), поддержать писателей, чье творчество в 20-е годы часто не получало объективной оценки (статьи о Вс.Иванове, К.Федине, Л. Леонове, И.Бабеле). Сочувственное отношение к "попутчикам" не делало Воронского всеядным и однозначным в подходе к разным писателям, что проявилось в его оценках Замятина, Пильняка и др. Чуждый сектанской односторонности, Воронский писал о молодых поэтах и прозаиках "Октября", "Молодой гвардии", "Кузницы". Утверждая необходимость учиться на классических традициях, он обращался к творчеству писателей-классиков ("В.Г.Короленко").

В произведениях литературно-критических жанров неизбежно и необходимо преобладает аналитическое начало. Поэтому не случайно некоторые литературные портреты Воронского приближаются по своим жанровым признакам к проблемной или обзорной статье ("И.Бебель", "Вс.Иванов", "Д.Бедный"). Но в сравнении с названными жанрами литературный портрет усиливается элементами художественной образности и отличается соответственно большей эмоциональностью, лиризмом, композиционной раскованностью. (Достаточно сравнить, например, статьи А.Воронского "Десятилетие Октября и советская литература" или "О художественной правде", где речь идет о Маяковском, Бабеле,

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Пильняке и др., с литературными портретами этих писателей того же автора).

Иногда в портретных зарисовках критика в большей мере проявляются особенности мемуарного очерка. При этом Воронский часто идет не от биографии художника, а от фактов своей жизни, рассказывая, как в определенный период, в определенной социальной среде воспринимались произведения писателя ("М.Горький", "В.Г.Короленко"). Критик выразительно показывает, как художественные образы проверялись временем, как они соотносились с прогрессивными настроениями, какое влияние оказывали на читателей.

Все литературные портреты Воронского строятся по-разному. Рассказывая о Д.Бедном, Л.Сейфуллиной, он идет от особенностей революции к раскрытию творчества художника как певца революционной нови. В портрете И.Бабеля анализ неповторимой манеры писателя позволяет воссоздать его творческую характеристику. В литературных зарисовках Горького, Короленко даются яркие детали внешности писателей, используются жанровые сценки, картины природы и т.д.

Исследование своеобразия литературных портретов А.Воронского, сравнение их с близкими по жанровым признакам произведениями Горького, Эренбурга, с литературно-критическим портретом в творчестве других критиков 20-х годов позволяет сделать вывод о больших возможностях жанра литературного портрета в критике, четче определить его жанровую специфику, еще раз по достоинству оценить значение наследия одного из видных советских литературных критиков.

Л.П.Быков

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ФИЛОСОФСКОЙ ПОЭМЫ В РУССКОЙ СОВЕТСКОЙ ПОЭЗИИ 30-х ГОДОВ

Перечень произведений, составляющих такую жанровую разновидность лирической поэмы, как философская поэма, в русской советской поэзии 30-х годов не слишком широк, но, на наш взгляд, весьма впечатляющ: "Нобук" (1929) Л.Лаврова, поэмы Н.Заболоцкого "Торжество земледелия" (1930), "Безумный волк" (1931), "Деревья" (1933), поэтическая трилогия Э.Багрицкого, куда вошли написанные в 1932 г. поэмы "Последняя ночь", "Человек предместья" и "Смерть пионерки",

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

книга поэм В.Луговского "Жизнь".

Поэмы этой группы, свидетельствующие об усилении рационалистических тенденций в искусстве XX века, в том числе и в поэзии, всегда двуплановы. Именно подобная художественная двуплановость отделяет философскую поэму от облеченных в стихотворную форму "философских трактатов" типа "Первоначального накопления" (I934) В. Державина.

На первом плане здесь - рассказ о том или ином событии, о ситуативных отношениях тех или иных персонажей. Но этим содержание поэм не исчерпывается - ведущим является второй, интеллектуальный план. Главный жанровый принцип поэм выделенной разновидности, строящихся, как правило, на метафоре, аллегории, символе, - иносказание, ведущее к предельному обобщению. Событийная, повествовательная сторона выполняет вспомогательные функции применительно к воплощению интеллектуально-нравственных поисков героев - и даже не столько объективированных персонажей, сколько авторского "Я", захваченного страстным стремлением к проникновению в тайны человеческого бытия, в глубины человеческого духа. Скажем, в поэме "Смерть пионерки" в основе фабулы лежит столкновение человека, сформировавшегося в советское время, с мещанскими догмами, их носителями. Но философское содержание произведения мире подобного толкования - поэма звучит как рожденный в драматизме самой жизни гимн революционному обновлению действительности, гимн вечной молодости мира. Изменяющееся во времени соотношение статистики и динамики бытия, рационального и эмоционального, прослеживаемое и в большом, и в малом, "увлекает" автора поэмы "Нобук". Противоречивые взаимоотношения человека и природы - объект художественного анализа в произведениях Н.Заболоцкого. Упорная борьба людей нового общества с соблазнами "мирового уюта" в разных его ипостасях - в основе "Жизни" В.Луговского.

Автор философской поэмы может вести повествование как лирический герой (Л.Лавров, В.Луговской), может вмениваться в него (Э.Багрицкий), может оставаться в тени (Н.Заболоцкий) - в данном случае степень его прямого участия не столь уж принципиальна, поскольку авторский мир - мир мыслителя, мир исследователя, остающегося поэтом, создается произведением во все его объеме.

С отмеченным стремлением представить интеллектуальный мир автора с максимальной полнотой связана такая знаменательная особенность философской поэмы этих лет, как тяготение произведений

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

подобного плана (в пределах творчества одного поэта) к циклизации, к определенному содержательному единству. Названная тенденция очевидна (трилогия Э.Багрицкого, книга поэм В.Луговского), хотя в некоторых случаях может заявлять о себе лишь подспудно (у Н.Заболоцкого).

В этой же связи необходимо отметить активное использование авторами философских поэм белого стиха, призванного акцентировать существенность и концентрированность содержания названных поэм.

Л.А.Заманский

О ЖАНРОВОМ СВОЕОБРАЗИИ РУССКОЙ СОВЕТСКОЙ ЛИРИКИ 30-х ГОДОВ

В лирике тридцатых годов заметны все более усиливавшиеся действия двух стилевых тенденций, обусловленных художественным своеобразием авторских манер и требованиями эпохи. Лирика отвечала на усложнение мира поисками новых средств выражения, в том числе и новых жанровых форм. Многообразие лирических способов постижения новой действительности обусловлено в тридцатые годы и внутрилитературными обстоятельствами: "раскрепощением" от групповой замкнутости, снятием рапповских догм (в том числе и лозунга "одемьянивания поэзии"), освобождением от ограниченности формальных изысков конструктивистов и лефовцев. Главное же - лирик открывала нового человека, эпического по его делам и чувствам. Изменялся и характер лирики: она становилась эпичной, а это влекло за собой изменение жанровых форм.

Лирика начала тридцатых годов поражает обилием резко обозначившихся творческих индивидуальностей, заметной эволюцией сложившихся в прежний период манер и стилей. Самое примечательное явление поэзии этих лет - взлет Э.Багрицкого, утверждающего в последние годы жизни новую емкую форму лирики - "маленькую поэму" ("Весна, ветеринар и я", "ТВС" и т.п.), позволившую масштабно и целостно постигать жизненные явления, "переплавленные в тигле чувств".

Стремление к масштабности, широкохватности лирического

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

изображения рождало и форму, совершенно отличную от "маленькой поэмы", - рассказ в стихах с его "сокрытой" авторской позицией (произведения Н.Дементьева, Н.Панова). В отличие от "маленькой поэмы", воссоздавшей поэтический мир в единстве его противоречий, диалектической сложности, рассказы в стихах отличаются одноплановостью, вниманием автора к фактам и явлениям, лежащим вне их собственного душевного опыта.

Широко разрабатываются жанровые формы публицистической лирики. Ее отличительной чертой, структурообразующим началом явился новый тип внутреннего конфликта - публицистический, общий для произведений очень разных поэтов (А.Безыменский, Дж.Алтаузен и В.Гусев, А.Сурков, в конце анализируемого периода - К.Симонов). Творчески осваиваются традиции публицистической лирики В.Маяковского и Д.Бедного, разрабатываются формы стихотворения-призыва, речи, лозунга и т.п. Публицистичность потребовала и укрупнения жанровой формы, создания тематических подборок, серий лирических произведений, посвященных определенному кругу событий, фактов. Не отличаясь лирической целостностью, полнотой выражения чувств поэта, такие подборки и книги ("Стихи делают сталь", "Стихи мобилизованы" А.Безыменского и подобные) все же представляли широту и многообразие жизни, главным образом в ее внешних проявлениях. Наполненные страстью, они все-таки в значительной мере были "привязаны" к конкретным обстоятельствам и потому, как правило, оказывались недолговечными, сохранив донине лишь историко-литературный интерес.

Поиски новых жанровых форм велись и в лирике интимной. Свои прежние достижения развивает Б.Пастернак, создавая в начале и в середине тридцатых годов три взаимосвязанных "кавказских" цикла - "Волны", "Художник", "Путевые записки". Доминантой циклов, наделенной жанрообразующей функцией, становится образ движения, который с присущим Пастернаку своеобразием воплощен в музыке стиха. Ведущий мотив циклов - раздумья о творчестве, о назначении художника. Анализируемые циклы обнаруживают новое, необычное для Пастернака обращение к окружающей действительности, стремление связать сугубо личное с социальным, историческим. При несомненном единстве эстетических принципов, общности образной системы всех произведений первой половины тридцатых годов у Пастернака обнаруживается тяготение к жанровому разнообразию, нашедшее отражение даже в названиях циклов и отдельных произведений: "Баллада", "Путевые записки". Произведения 1930-1931 гг. составляют единую

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

семичастную книгу "Второе рождение", в которой каждый последующий цикл подхватывает и развивает мотив, заявленный в предыдущем. Кульминационным в лирическом сюжете книги представляется шестой цикл, открывающийся ключевым стихотворением всей книги "О, знал бы я, что так бывает...".

Лирическая книга - жанрообразование, созданное А.Блоком. Эту форму использовали, видоизменяя ее в соответствии с собственной творческой манерой и жизненным материалом, вошедшим в их лирические книги, и А.Ахматова, и Н.Тихонов. В тридцатые годы такая жанровая форма оказалась перспективной для поэтов, тяготевших к романтической стилевой тенденции. Обилие впечатлений, а еще более - обилие чувств, раздумий, рожденных этими впечатлениями, вызвали к жизни лирические книги В.Луговского "Пустыня и весна", "Европа", тихоновскую "Тень друга". Тематически и пафосно близкие сериям зарубежных стихотворений В.Маяковского, эти книги в жанровом отношении подобны пастернаковской. Существенное различие - в доминантном мотиве с его жанрообразующей функцией. Социальная наполненность лирики Луговского и Тихонова определила их общественное звучание, эстетическую ценность, более высокую, чем произведения Пастернака, поражающие совершенством стихотворной техники.

Многообразие лирических способов постижения мира в советской поэзии тридцатых годов при очевидном идейно-политическом единстве абсолютного большинства художников дает основание говорить о системе жанров, вызванной к жизни эпохой, задачами общественными и творческими. Система взаимодействующих, взаимообогащающихся жанров оказалась наиболее плодотворной формой выявления творческих индивидуальностей. В этой системе обнаруживается закономерный процесс стирания традиционных четких жанровых признаков отдельных произведений и границ между жанрами. Вместе с тем отчетливо обнаруживается жанровая основа всей системы - активное действие трех главных признаков лирики: балладности, одичности и элегичности. В творчестве отдельных поэтов порой преобладает та или иная форма, в целом же в лирике предвоенного десятилетия происходит процесс взаимодействия, взаимопроникновения этих основных жанровых признаков, процесс закономерный, обусловленный объективными жизненными обстоятельствами и собственно литературными тенденциями развития жанров.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Э.В.Блинова

КОНФЛИКТ В ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИХ ЖАНРАХ (К ПРОБЛЕМЕ ТИПОЛОГИИ ЖАНРОВ ПУБЛИЦИСТИКИ)

Публицистика, создаваемая "историю современности" , несет обобщение и анализ социальных фактов, событий, явлений. Социальный факт и публицистическая мысль - те главные элементы, которые составляют структуру публицистического произведения любого жанра. (В современных работах В.Ученовой, Е.Прохорова, М.Черепахова, И. Магая выделены следующие элементы: факт - мнение - концепция). Но определить главные элементы публицистического произведения еще не достаточно. Необходимо: во-первых, понять живой организм публицистического жанра, где целое пересоздает структурные элементы, по-разному реализует их возможности, а элементы в свою очередь своеобразно выражают общую структуру, и, во-вторых, найти ключевое звено, организующее начало, придающее публицистическому произведению неповторимую целостность. В этой связи важным представляется выявление характера, назначения и функций конфликта в публицистических жанрах (важным и для понимания структуры публицистического произведения и для определения типологических особенностей публицистических жанров).

В основе публицистики - актуальный, сегодняшний и непременно социальный факт. По своему характеру публицистический факт - всегда факт-действие, таящий в себе драматизм и напряженность сегодняшнего развития. Можно сказать, что публицистический факт заключает потенциальную конфликтность, которая прямо связана со способами ее раскрытия и изображения с точки зрения определенной общественной позиции автора. Иными словами, потенциальная конфликтность факта может быть развернута в разную жанровую структуру.

В информационных жанрах публицистики конфликт представлен как бы в "свернутом виде". Сила и своеобразие конфликта в репортаже - во взрывной энергии конфликтности, которую автор обнаруживает в одном политическом событии, не развертывая публицистически, а только намечая суть противоречия и возможные его последствия. (Репортажи М.Кольцова "Свидание", "На желтом бастионе", "В норе у зверя", "Клара открывает рейхстаг"). В аналитических жанрах публицистики автор последовательно исследует главное противоречие на

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

основе множества фактов, используя их внутреннюю конфликтность в качестве своеобразных аргументов (статьи М.Кольцова "Маркс и фашистские мракобесы", "Юность Коминтерна", "Мы хозяева" и другие). В художественно-публицистических жанрах конфликтность социального явления или факта воплощается и развертывается публицистическими и художественными средствами, составляя "ядро" авторской концепции. (Памфлеты М.Кольцова "Пуанкаре-война", "Страдания Колибана").

В публицистике на первый план выступает исследовательская сторона. Публицист не столько воспроизводит жизненные противоречия, сколько дает им характеристику, точнее - исследует сущность противоречий, связанных с конкретной, злободневной жизненной ситуацией (в определенном политическом, идеологическом преломлении). Социальный факт (социальная ситуация) и публицистическая мысль объединяются на основе исследования сущности противоречий; объединение носит сложный характер, проявляется специфично в каждом конкретном произведении и жанре; различен процесс развертывания публицистического конфликта и способы его воплощения.

Публицистика непосредственно связана с сегодняшними, еще не завершившимися, жизненными противоречиями и стремится к немедленной результативности. Отсюда и своеобразное решение конфликта в публицистических жанрах. Публицист схватывает отдельные грани противоречия, предполагая, провидя, публицистически развертывая другие (чаще всего - в репортаже), или доводит все стороны и грани противоречия до логического конца (художественно-публицистические жанры). Но во всех случаях в конечных выводах публицистического произведения выражается отчетливое авторское понимание наилучшего пути разрешения конфликта и предлагаются конкретные способы его преодоления.

Организующая роль конфликта с разной степенью отчетливости проявляется в структуре публицистических жанров. Разумеется, это положение нельзя абсолютизировать. В некоторых информационных жанрах (заметка, зарисовка, отчет) вообще трудно обнаружить конфликт. Конфликтность присуща главным информационным и аналитическим жанрам (репортаж, интервью, статья, корреспонденция, рецензия) и обязательна в художественно-публицистических жанрах (очерк, фельетон, памфлет). В этих жанрах целостность создается особым соотнесением событий, фактов, персонажей с логикой авторской мысли на основе конфликта.

Во всех вышеназванных жанрах - как убеждает анализ - проявляются главные особенности публицистического конфликта, исследовательский характер, рационалистическое построение, стремление к

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

практическому разрешению. Варианты только подтверждают типологические свойства. Важны и такие особенности публицистического конфликта, как повторяемость (в разных проявлениях идеологические конфликты времени) и актуальность (связь с сегодняшними событиями и противоречиями). Повторяемость, актуальность, практическое разрешение конфликта являются средствами активного вмешательства публицистики в жизнь. Они выступают как содержательные признаки публицистических жанров, органично связанные с социально-педагогической функцией публицистики.

В.В.Химич

КОНЦЕПЦИЯ ЧЕЛОВЕКА И ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА РОМАНА Л.ЛЕОНОВА "ДОРОГА НА ОКЕАН"

В развитии и становлении жанра романа в советской литературе произведения Л.Леонова 30-х годов сыграли значительную роль. Направление и результаты поисков писателя-романиста наиболее оформленно предстали в "Дороге на Океан". Этот роман - яркий пример того, как новая концепция мира и человека обусловила новую по сравнению с классическим романом жанровую структуру.

Леонов исходит из понимания того, что эпоха революции обусловила принципиально новый тип связи человека и действительности, выведя его за пределы будничного контакта со средой. Грандиозный социальный переворот поставил личность в непосредственное соприкосновение с Историей и Эпохой. Эти особенности ее существования и были взяты как опорные, что сказалось и на структуре романа - жанра, дающего огромные возможности для изображения человека.

Прежде всего, налицо усиление эпического начала в "Дороге на Океан". Опорой действия становится острый эпохальный конфликт между старым и новым миром, конфликт, которым обусловливаются все частные жизнестроения. Закономерно,что повествование организуется судьбой не одного какого-либо героя, пусть даже такого значительного, как Курилов, а судьбами множества людей. В романе развиваются одновременно несколько сюжетных линий, связанных между собой внутренней похожестью, определенной исторической логикой. Так, жизни Кормилицына, Глеба Протоклитова, Омеличева, Похвиснева при всей их индивидуальной неповторимости оказываются родственны друг

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

другу неизбежной обреченностью. Леонов воспроизводит существенные процессы эпохи.

Художественной реализации леоновского представления о человеке подчинены и функции категории времени в романе. Не случайно люди выводятся романистом из сферы только индивидуального времени и берутся в эпически протяженной временной цепи. Обстоятельно и многоаспектно представлено прошлое героев и страны. Автором постоянно включаются в произведение биографии, воспоминания, вводятся документально достоверные материалы. В романе нет людей без прошлого, даже эпизодические персонажи вроде Сайфуллы даются с предысторией. И каждый непременно соотнесен со своим классом и поколением. Человек мыслится Леоновым как единица, находящаяся в нерасторжимой связи с большим целым. Отсюда - очень значимым становится убеждение в чрезвычайной ответственности, которую Настоящее налагает на него. Социальным оптимизмом леоновской концепции личности обусловлено обращение к Будущему, которое рисуется композиционно укрупненно и эпически развернуто. Будущее становится своего рода ценностной мерой при характеристике людей. Его нет у Омеличева, Похвиснева, Закурдаева, например, и,наоборот,- для Марины, Лизы, Алеши Пересыпкина завтрашний день - реальность, и Курилов будет в нем: ибо время такой личности, по Леонову, продолжается временем историческим. Тема связи поколений постоянно звучит в романе. Наличие широкой временной перспективы позволяет автору совместить конкретно-исторический и обобщенно-философский аспекты в изображении человека.

Леонов делает акцент на самом факте непосредственности соприкосновения человека со стремительной, полной сдвигов и потрясений эпохой "переплава" жизни. С этим связан тот напряженный драматизм, которым чревато эпическое в романе. Уже основной конфликт является источником его, по-своему драматичны судьбы тех, кто не пошел с революцией, как Глеб Протоклитов, кто вообще остался в прошлом, как Похвиснев, но и строительство нового человека и нового мира идет в резких столкновениях и схватках. В сущности, всем сюжетным линиям и абсолютному числу эпизодов в романе присуща внутренняя острота и взрывчатость. Писатель не избегает и трагического в обрисовке человека социалистического общества и общества будущего.

Идея непрерывного становления и пересоздания человека является своего рода стержнем в леоновской концепции личности. Ею и обусловлен органический динамизм романа, созвучный динамике самой эпо-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ки. Образ "дороги" становится неким композиционным обобщением произведения, все построение которого подчинено идее социального прогресса и исторической правоты человека, связавшего свою судьбу с преображенным миром.

К обрисовке человека в новых исторических условиях Леонов подходит как психолог, его по преимуществу интересуют "битвы внутренние", поэтому острый драматизм свойствен психологическому анализу.

Л.Леонову удалось активизировать многие жанровые возможности романа и сплавить их таким образом, что судьбы людей предстали в его романах жизненно убедительно, исторически правдиво и философски мудро.

В.Е.Головчинер

СТРУКТУРА ДРАМАТИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ В ПЬЕСЕ Е.ШВАРЦА "ТЕНЬ"

Упоминание о связи сказочных пьес Е.Шварца с известными сюжетами можно найти почти в любой работе, посвященной его творчеству. Чаще всего делается это в плане сопоставления идейного содержания пьес Е.Шварца с произведениями, мотивы которых он использует. Думается, такой путь плодотворен, когда речь идет о детских пьесах-сказках, в которых драматург отталкивается обыкновенно от одного "чужого сюжета": "Красная шапочка" Ш.Перро послужила основой для одноименной пьесы Е.Шварца; "Снежная королева" написана Е.Шварцем по мотивам сказки Г.Х.Андерсена с таким же названием. В этих случаях, даже вводя новые действующие лица, меняя мотивировки, ситуации, драматург сохраняет зафиксированное некогда направление действия.

В сказки на политическую тему, предназначенные для взрослого зрителя, Е.Шварц вводит несколько "чужих сюжетов". Так, в "Голом короле" использованы мотивы сразу трех андерсеновских сказок, каждая из которых соотносится с определенным участком действия в пьесе: сцена на лужайке связана со сказкой "Свинопас", происходящее в пограничной деревушке напоминает о "Принцессе на горошине", на изображении "высшего в этом мире государства" лежит печать сходства с "Новым платьем короля". Сопоставление отдельных

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

участков действия пьесы с соответствующими им сказками Андерсена для выяснения замысла драматурга необходимо, но недостаточно: в полной мере идейное содержание пьесы может быть выяснено только при соотнесении этих относительно самостоятельных участков действия друг с другом.

В пьесе "Тень" Е.Шварц использовал ряд ситуаций сказки Андерсена "Тень". Но последняя соотносится лишь с одной сюжетной линией пьесы - отношениями ученого и его тени. Остальные персонажи никак не связаны с этой андерсеновской сказкой, они входят в пьесу каждый со своей "предисторией". Причем источники этих "предисторий" в "Тени" разнообразнее, чем в "Голом короле". В характеристике действующих лиц пьесы существенную роль играют персонажи андерсеновских произведений (ученый, тень, девочка, наступившая на хлеб), фольклорные образы (людоеды, царевна-лягушка), известное из истории Средних веков имя итальянского дворянина Чазаре Борджиа, ставшее символом безграничного честолюбия и вероломства.

Все эти старые истории в чем-то домыслены, переиначены, продолжены в соответствии с социальной практикой нового времени. Так, в сказке Андерсена девочка, наступившая ради спасения своих башмачков на хлеб, наказана, она провалилась сквозь землю. Е.Шварц развивает ее историю: она выкарабкалась обратно и "наступает на хороших людей, на лучших подруг, даже на самое себя и все это для того, чтобы сохранить свои новые башмачки, чулочки, платьица". Людоеды, когда-то физически уничтожавшие людей, в пьесе "едят" их в фигуральном смысле: "человека легче всего съесть, когда он болен или уехал отдыхать. Ведь тогда он сам не знает, кто его съел и с ним можно сохранить прекраснейшие отношения".

Эти характеристики не развернуты в сюжете, они лишь намечены, даны как исходный момент образов, созданных Е.Шварцем. Вводя "предисторию", драматург всякий раз подчеркивает относительность ее связи с героем: "говорят", Юлия Джули и есть та самая девочка, которая наступила на хлеб; Пьетро подрабатывает оценщиком в ломбарде, где работают "многие" людоеды, является ли сам Пьетро людоедом, достоверно неизвестно; "Царевна-лягушка, - говорит принцесса, - моя тетя... Рассказывает, что царевну-лягушку поцеловал человек, который полюбил ее, несмотря на безобразную наружность. И лягушка от этого превратилась в прекрасную женщину... А на самом деле моя тетя была прекрасная девушка, и она

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

вышла замуж за негодяя, который только притворялся, что любит ее. И поцелуи его были так холодны и отвратительны, что прекрасная девушка превратилась в скором времени в холодную и отвратительную лягушку".

"Чужой сюжет", намеченный прототип вводится в пьесу как один из возможных вариантов судьбы персонажа, и это отличает сказку Е.Шварца от написанных в те же годы на основе древних мифов произведений французских драматургов. Последние различны по своему содержанию. Так, о лицемерии буржуазной политики, направленной на развязывание новой войны, идет речь в пьесе Ж.Жироду "Троянской войны не будет" (1935 г.); о невозможности существования высоких незамутненных чувств в мире чистогана пишет Ж.Ануй в "Эвридике" (1939 г.). Воспроизводя неопровержимую схему мифа, эти художники в конечном счете утверждают "неизменность этого раз и навсегда данного порядка", его "фатальную неизбежность". Е.Шварц, напротив, акцентирует внимание на самих героях, их собственной воле, активности, свободном выборе своей линии поведения, своей судьбы - преодолении ими "чужого сюжета", отклонениях от сложившейся некогда определенным образом судьбы. В том, что поведение большинства героев подтачивает и разрушает данную вначале характеристику-метафору -залог изменения общества в целом.

Структура драматического действия "Тени" сложнее, чем в "Голом короле": ни одна сюжетная линия "Тени" не поглощает и не подчиняет себе другие, демонстрируя идею пьесы, как это было в "Голом короле". В "Тени" они предстают в относительно самостоятельном, обособленном раскрытии или развитии до самого конца пьесы. Но при этом единство действия сохраняется: оно возникает за счет того, что в большинстве образов по ходу действия происходят сдвиги, отклонения от первоначально заданной характеристики-метафоры. Те отклонения ов известного типа, что зафиксированы в сознании или колебаниях поведения основной массы персонажей, в полной мере реализованы только в действиях ученого. Развитие его сюжетной линии накладывает отпечаток на все остальные, проясняет процессы, происходящие в сознании других героев, доводит их до логического завершения, указывает перспективу движения общества в будущем.

Таким образом, замысел художника не предстает наглядно как результат в финале, а проясняется в осмыслении отдельных сюжетных линий, которые как бы сопряжены, "наложены" друг на друга, даны как зеркальные отражения друг друга с различной силой и яс-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ностью проявления основного процесса - процесса преодоления "чужого сюжета", прототипа. Не выпадая из русла развития советской драматургии с ее вниманием в конце 30-х годов к отдельному человеку, усилением лирического, психологического начала, пьеса Е.Шварца "Тень" представляет собой глубоко своеобразное, оригинальное произведение, во внутренней организации которого существенную роль играют особенности использования художником "чужих сюжетов".

Н.И.Прокопьева

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОЧЕРК ПИСАТЕЛЕЙ СИБИРИ В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

Ведущее место среди эпических жанров в литературе Сибири военных лет занимает художественный очерк.

Очерк отличает не только документальность, фактографическая основа, но и тесная связь лирического и эпического начал, изображение действительных событий, образов-характеров, вещей, пейзажей в ярко выраженном личностном восприятии. Очерк заставляет читателя с наибольшей полнотой воспринимать авторское отношение к действительности, сопереживать и соразмышлять. Иногда очерк имеет самостоятельное значение, иногда является своего рода заготовкой, этапом в создании художественных произведений других (и не только эпических!) жанров.

Анализ очерков, публиковавшихся на страницах альманахов и журналов Иркутска, Красноярска, Новосибирска, Омска в 1941 - 1945 гг. позволяет выделить отличительные особенности исторического развития этого жанра.

Тематически очерки писателей Сибири не выделяются ярким своеобразием. Круг проблем характерен для всей советской литературы. В основе произведений чаще всего лежат военные события, эпизоды боевых действий (очерки М.Аметистова, Е.Габриловича, Г. Маркова, Н.Мейсакова, С.Кожевникова и др.) или жизнь тыла (очерки А.Герман, А.Коптелова, Г.Кунгурова, А Ольхона и других). Однако и по качеству, и по количеству тыловые очерки уступают фронтовым. Видимо, литературные и человеческие пристрастия художников выразили напряженное внимание тылового читателя к событиям

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

на фронте.

Жанровые формы очерка (как архитектонические, так и содержательные) развиваются в годы войны практически все. Это очерк-статья, обычно исторический ("Сибиряки" С.Кожевникова, "Лукоморье" Л.Мартынова); очерк-рассказ и очерк нравов ("Огневая ночь" Г.Кунгурова, "Первая плавка" П.Радищева, "Обворованные воринки" Р.Пересветова); очерк - описание, портретный, пейзажный, бытовой ("Двадцатилетний капитан" Г.Маркова, "Пепелища", "В хозяйстве майора Гуменного" А.Коптелова); очерк-дневник, путевой очерк ("О виденном и пережитом" Н.Кудрявцева, "Походная тетрадь" Р.Пересветова) и др. Многие из них носили проблемный характер ("Сибиряки" С. Кожевникова, "Сердце русской матери" А.Коптелова). Наибольшее распространение получили портретный (около 40% исследуемых произведений) и событийный (около 30%) очерки. Это объясняется стремлением писателей запечатлеть поступки и характеры, достойные подражания, оказать максимальное воздействие на читателя.

Подавляющее большинство рассматриваемых очерков (особенно начального периода войны) объединяет упрощенность, отсутствие глубокого обобщения, однолинейность и схематизм в изображении характеров. Только с 1943 года мы наблюдаем попытки создания типических образов, углубление психологического портрета ("Русские парни" С.Кожевникова). Представляют также интерес путевые записки Г.Кунгурова ("С подарками на фронт") и особенно А.Коптелова ("Наши земляки"). В них ясно выразилось желание отразить события войны глазами не просто советского человека, но человека-труженика, показать войну не как совокупность подвигов, а как ежедневный упорный труд.

Среди прочих жанровых форм следует выделить группу очерков-статей, построенных на историческом материале ("Сибиряки", "Город на Оби" Р.Кожевникова, "Лукоморье" Л.Мартынова, "Из летописи сибирских полков" А.Мислорева и др.). Есть определенная закономерность в том, что именно исторический очерк так же, как исторический роман и повесть ("Строговы" Г.Маркова, "Хребты Саянские" С. Сартакова, "Даурия" К.Седых и др.), дали в Сибири произведения художественно полноценные, имеющие не только местное значение.

Очерки С.Кожевникова и Л.Мартынова воссоздают лицо Родины, показывают истоки национального характера. Конкретные факты истории, взятые в совокупности с событиями Великой Отечественной войны, становятся основой размышлений писателей над судьбами Родины

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

и народа. Эти произведения, созданные в 1942 году, выходят за рамки агитационной заданности. Атмосфера лирической взволнованности поддерживается не только яркой образностью, мастерским использованием приемов поэтического синтаксиса, но прежде всего присутствием необычайно интересной, многогранной личности автора. "Сибиряки" и "Лукоморье" занимают достойное место среди очерков периода войны.

Во многих произведениях наблюдается такое стремление к размыванию структурных границ. Появляются циклы очерков (А.Коптелов, Г.Кунгуров), переходные между рассказом и очерком формы (С.Кожевникова, Г.Кунгуров).

Так многообразие действительности, арсенал средств, сложившихся в литературе социалистического реализма, обогащают и усложняют структурные возможности жанровых форм и жанровую систему вообще.

В.В.Заманская

ЖАНРЫ ГЕРОИЧЕСКОЙ ЛИРИКИ

(К вопросу о традициях романтической поэзии двадцатых-начала тридцатых годов в творчестве поэтов фронтового поколения)

При сопоставлении творчества поэтов двух поколений: "романтиков" 20-х годов (Э.Багрицкий, Н.Тихонов, В.Луговской) и поэтов фронтового поколения (Н.Майоров, В.Афанасьев, П.Коган, М.Кульчицкий, С.Наровчатов, М.Луконин и др.) особое значение приобретает проблема жанра. Общую тенденцию углубления видения мира поэтами предвоенных лет по сравнению с "романтиками" обнаруживают способы "вхождения" жизненного материала в строй художественного произведения. Жанрообразующим началом анализируемых произведений является характер лирического героя, его место и функции в художественном произведении; это отражает особенности постижения мира художниками двух эпох. В романтическом произведении лирический герой стоит выше мира, наблюдая и записывая все отношения расположенной перед ним, замершей в данный момент картины мира. По отчетливо выраженному положению в произведении, частью которого является и он сам, герой выступает дидактом по отношению к миру,

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

хотя главным для него остается в поэзии самовыражение. Эти два процесса идут параллельно: исследуя мир, он сопоставляет себя с ним, чтобы определить собственное место в мире, - и тем самым раскрывает свой характер. Отсюда и наглядно-чувственное (изобразительное) начало в подходе художника к материалу и в восприятии произведения читателем. Функция читателя - сочувствовать, сопереживать изображаемому, задача поэта - разбудить это чувство. (Пример: "Смерть пионерки" Э.Багрицкого, где лирический герой, сливаясь в мыслях со своими героями, все же выступает над ними как некое дидактическое, обобщающее начало, которому в силу своего "высокого" положения суждено увидеть вторую жизнь Вали -песню).

В силу высокого положения лирического героя, которому предоставлено право оценивать, возникают и утверждаются у поэтов-романтиков новые жанровые формы: лирический цикл ("Победители" Э.Багрицкого, "Орда", "Брага" Н.Тихонова), книга стихов ("Сполохи", "Мускул" В.Луговского), книга поэм ("Последняя ночь" Э.Багрицкого, "Жизнь" В.Луговского). Задача этих жанровых форм - охватить многообразие жизненных связей, попытаться создать целостную картину жизни, выделив для этого "узловые" точки самой жизни, коими являются в произведениях романтических образы-символы, рожденные у разных поэтов разными способами (резкая детализация какой-то существенной черты явления с последующими обобщениями у Э.Багрицкого). Эти образы-символы отражают в целом картину мира, точнее,- схему ее: учитываются только ведущие явления мира и создается резко очерченный рисунок контрастных миров, выбор между которыми должен сделать герой, определяя свое положение в жизни. Это основа конфликта романтического произведения. В балладах Н.Тихонова символом становится подвиг, который важен для автора только как факт, но не как момент психологического самовыражения личности. Такая тенденция в изображении факта подвига без исследования его психологических связей, свойственная всей романтической поэзии 20-х годов, становится основой жанров героической лирики этих лет в целом. Отражая действительность адекватно, романтический способ постижения мира отражает ее недостаточно полно.

Используя способность романтической поэзии "глубоко" видеть действительность, поэты фронтового поколения создают произведения реалистические, в которых - иной ракурс постижения мира, хотя он

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

также определяется местом и функциями лирического героя, который уравнен в своем недостаточном знании мира с другими героями. И для него, как и для всех, главное - сам процесс, движение мысли в познании движущейся материи. Фактически, процесс познания мира становится основой лирического сюжета этих стихов. Отсюда у молодых поэтов в отличие от "романтиков" преобладающее - логически - чувственное (аналитическое) начало, на котором строится все произведение и которое определяет жанровые особенности их лирики. Задача произведений молодых поэтов - приобщить читателя к своему собственному процессу познания движущейся, "нефиксированной" действительности. При этом читатель становится активной силой произведения: он воспринимает его в психологическом, нравственном контексте собственной личности, а не просто сопереживает.

В связи со стремлением увидеть многогранность жизни без избирательности, без "узловых" точек изменяются и жанровые особенности лирики. Поэты фронтового поколения отходят от установки на романтическую обобщенность действительности, на символизацию явлений; нет резко очерченных контрастных миров, а, следовательно, нет однозначного решения проблемы своего места в жизни. "Трансформируется" жанр баллады: важен не сам факт подвига, а нравственная проблематика, психологическая суть его ("Баллада о дружбе" С.Гудзенко). Это не традиционная баллада, а "маленькая поэма", задача которой - раскрытие нравственных основ характера в момент сложного для него испытания. Жанровые особенности героической лирики фронтового поколения определяются ее философской направленностью, отражающей процесс познания мира в неразрывном единстве человека и мира. Получает возможность развиваться публицистическое направление (особенно ярко у Н.Майорова), которое полностью отвергалось поэтами-романтиками. Видение сложности диалектики развития мира и невозможности свести его к обобщенной "однозначно фиксированной системе" определяет отказ от формы цикла - жанра романтической поэзии. Традиционный романтический цикл у М.Кульчицкого ("Самое такое") "трансформируется" уже в том сведении точек зрения Пушкина, Маяковского, Хлебникова, которое так смело проводит поэт, раскрывая многогранность образа России. Знаменательно, что П.Коган работает над романом в стихах ("Первая треть"), где ведущим оказывается процесс познания окружающего мира через типические характеры, типические обстоятельства, точки соприкосновения себя с миром.

Прослеженное нами изменение жанровых особенностей произведе-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ний в двух эпохах обусловлено расширением взгляда на жизнь, которое определяет собою в творчестве поэтов фронтового поколения отказ от "заданности", свойственной романтической поэзии, стремление к сближению с жизнью исследования ее. Черты отхода от традиционно-романтического видания мира намечаются в незавершенной поэме "Февраль" Э.Багрицкого, самого талантливого из поэтов-романтиков. Полную же картину движения от романтизма к реализму представляет нам поэзия фронтового поколения, в самом процессе своего развития движущаяся от книжности к жизни.

Е.А.Сафронова

РАССКАЗ И ОЧЕРК 50-х ГОДОВ
(К проблеме взаимовлияния жанров)

Оживление литературоведческой мысли в последние годы связано, в основном, с поисками типологических признаков целого ряда явлений литературы. Эта общая устремленность характеризует и работы о современном рассказе, который исследуется как сложившийся феномен.

Для осознания движения жанра необходимы и другие аспекты изучения. Особенно важно обратить внимание на периоды переломные, когда происходит широкое взаимодействие разных жанров. Для рассказа таким периодом были 50-е годы. Само деление рассказов 50-х гг. на два потока, условно обозначаемых как социально-психологический и лирический, связано с взаимоотношениями очерка и рассказа. Очерковая специфика в это время стала центром тяготения для всех прозаических жанров -от рассказа до романа.

В литературоведческих исследованиях середины 50-х начала 60-х гг. решался вопрос о влиянии рассказа на очерк, о плодотворности этого влияния. В работах последующих лет поднималась проблема взаимовлияния. Однако оценивая отношения очерка и рассказа на ограниченном материале, исследователи приходили к выводу об обедненности рассказа этих лет: "Жанровая природа, включающая в себя, как известно, элемент синтезирующего познания мира и лирического ощущения, в большинстве рассказов названного периода как бы расширилась, образовав два одинаково обедненных потока." Подобные выводы не позволяют понять истоки жанрового и стилевого богатства рассказа в конце 50-х середины 60-х гг.".

Анализ взаимоотношений жанров очерка и рассказа нельзя ограничивать сопоставлением сюжетов, тематики, уровней психологического анализа.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Очерк 50-х годов отличался необычайной страстностью и смелостью в постановке общественных проблем, он "начинался с отношения к факту" (А.Нинов).(Подчеркнуто мною.- Е.С.). Фигура автора-повествователя обладала многообразными функциями. Наибольший сдвиг в структуре рассказа 50-х годов связан с влиянием этих многообразных функций автора-повествователя в очерке. Очерк дал рассказу возможность своеобразного совмещения объективного повествования и субъективного изложения от лица рассказчика. В рассказах так называемого "переходного типа" можно увидеть это с необычайной наглядностью (очерк С.Залыгина "Знакомство с Башлыковым" и рассказ "Красный клевер").

Обновление жанровой структуры рассказа, генетически восходящего к очерку, происходило, во-первых, в результате отделения автора от повествователя; очерк 50-х годов открывал такую возможность, рассказ этого времени ее осуществил; во-вторых, благодаря появлению в рассказе множественности оценок одного и того же явления, характера, события.

Рассказы первого типа ("Красный клевер" С.Залыгина", "Порожний рейс" С.Антонова, "Один день","Никита Болтушок" Г.Троепольского) дают представление об углублении конфликта, появлении новых форм психологического анализа, обогащении повествования, усилении динамики сюжета, в результате отделения автора от повествователя. Если же рассмотреть эти рассказы с точки зрения времени их написания, то можно увидеть, что изменения в рассказе не были связаны только со своеобразием момента существования жанра, а определяли тенденцию развития.

Изменения в жанровой структуре, связанные с ролью автора-повествователя, вызвали усиление лирического начала задолго до того, как в литературе утвердится лирическая проза. В рассказах 50-х годов лирическое начало было достаточно разнообразным по своим истокам. Рассказ приближался к тому типу, который стали выделять как лирический ("Без перемен" С.Залыгина). В других произведениях наблюдалось явление прямо противоположное: лирическое начало, идущее от повествователя, оказалось лишь своеобразным "ключом" восприятия, само же повествование было объективным, в рассказе на первый план выступало событийное. ("Митрич", "Один день" Г.Троепольского). Наконец, лирическая стихия могла идти от героя. Лирическое начало было призвано связать частное с общим, расширить границы индивидуального.

Очерковая структура повлияла на жанр рассказа 50-х годов. Именно это влияние подготовило взрыв " малой формы" в конце 50-х, начале 60-х годов, во многом определило многообразие стилевых потоков и способность жанра в целом исследовать сложную картину мира.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

З.Я.Вершута

О ЖАНРОВОЙ СПЕЦИФИКЕ "КАЩЕЕВОЙ ЦЕПИ" М.М.ПРИШВИНА

До настоящего времени нет единого мнения о жанре крупнейшего эпического произведения М.М.Пришвина – автобиографического романа "Кащеева цепь". Основные две точки зрения наиболее четко выражены в работах Л.Ф.Ермова, определившего "Кащееву цепь" как философский роман, и А.В.Бармина, который считает (вслед за писателем, назвавшим в "Журавлиной родине" свой роман эпопеей) "Кащееву цепь" лирической эпопеей. Последняя точка зрения не совсем неоправдана.

Действительно, М.М.Пришвин в своем произведении дает широкую картину жизни – исследует и рисует жизнь народа, интеллигенции, купечества, показывает борьбу марксистов с народниками и т.д.; однако исторические процессы раскрываются через психологию личности, через призму внутреннего восприятия героя произведения Михаила Алпатова. Обширного эпического показа всемирно-исторических событий, жизни народа в ее многообразии, как, например, в таких произведениях 20-х годов, как "Жизнь Клима Самгина" М.Горького или "Тихий Дон" М.Шолохова, здесь мы не видим.

"Кащееву цепь" можно определить как лирико-философское повествование, раскрывающее картину исканий Пришвина, своеобразный мир его эстетики и философии. Лирико-философское начало было присуще и ранним очеркам писателя, но оно значительно усиливается в его автобиографическом романе.

В "Кащеевой цепи" проявилось "замечательное гармоническое сочетание поэзии и знания" (М.Горький) – главная, характерная для Пришвина особенность его художественного творчества. Конечно же, имеется в виду не только превосходное знание писателем фактической сути изображаемого явления. Пришвин всегда стремится уяснить внутренний смысл факта и найти то глубинное сцепление между фактом и общественным или природным явлением, которое возводит обычное и привычное к глубокому философскому, нравственному или эстетическому обобщению. Писатель стремится осмыслить свое отношение к жизни, постичь внутренние ее "зерна истины".

В романе писатель ставит и решает основные вопросы человеческого бытия, стремится создать целостное представление о мире, он исследует окружающий мир и человеческую душу. Вопросы о смысле жизни, о мировом порядке, о добре и зле / зло в романе олице-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

творено в образе "мирового Кащея"/, об идеале - эти так называемые "вечные темы" искусства нашли свое отражение и в романе "Кащеева цепь". Пришвин видит противоположность социальных интересов в буржуазном обществе, в романе ясно проступают его симпатии к трудовому народу. В произведении показан и конфликт отдельной личности с обществом.

В "Кащеевой цепи" отразилась и выработанная Пришвиным в 20-е годы своеобразная философско-этическая концепция, согласно которой "человек продолжается для творческого сознания; которое когда-нибудь преобразует мир и сделает его от начала и до конца согласным. Центральное место в произведении принадлежит не гносеологическим или социальным проблемам, а этическим и эстетическим. Роман является средоточием мыслей и раздумий писателя об искусстве, о красоте как непременном условии содержательного искусства, о роли личности художника, о месте искусства в духовном развитии человечества. В романе проявилось стремление писателя к синтезу красоты и правды, философии и морали.

Тема нравственного формирования личности определила повышенный интерес писателя к психологии героя - Алпатова. Философско-эпический подход к теме тесно связан с лирическим отношением к ней, потому в романе очень сильна лирическая струя, она определяет во многом и содержание произведения. В "Кащеевой цепи" много отступлений и авторских размышлений, играющих важную роль в жанровой структуре романа.

Сами по себе бытовые зарисовки, без того, чтобы они не были насыщены глубоким внутренним смыслом, для Пришвина вообще не характерны. Бытовые сцены, ситуации, явления природы в силу их смысловой насыщенности приобретают часто символическое звучание. Образы - символы в романе создают подтекст. Роль символики в произведении велика. Символы в романе - правомерные компоненты этого реалистического произведения.

Народная философия, оптимистическое народное мироощущение, нашедшие свое выражение в произведениях устного народного творчества, оказали огромное влияние на Пришвина. Не случайно в его автобиографическом романе так велико значение фольклорных образов-символов (Кащей, Марья Моревна), которым придается философский смысл. Они позволили писателю раскрыть и внешние обстоятельства жизни - русскую действительность конца XIX - начала XX века, и движение души автора-героя.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Л.В.Славевский

ЖАНРОВЫЕ МОДИФИКАЦИИ РОМАНА В ТВОРЧЕСТВЕ С.ЗАЛЫГИНА

Среди современных советских романистов С.П.Залыгин занимает особое место. Влияние предшествующей профессии - инженера, преподавателя, научного работника - отразилось на складе мышления художника, сочетающего логическое и образное освоение мира. Для его оригинальной писательской манеры характерны научно-исследовательский пафос, обостренный историзм, тенденции к документальности письма и философичности.

Представления самого Залыгина об этом жанре диалектически менялись, но к 60-м годам сложилась основа его концепции романа как симфонии, включающей разные стилевые тональности. Теоретические высказывания писателя постоянно подкреплялись его практической творческой работой.

Его первый роман - "Тропы Алтая" (1961) уже по форме был необычен. Это произведение (социально-психологический роман-раздумье) сочетало в себе страстные публицистические монологи, эмоциональные лирические зарисовки, научные и деловые описания, серьезные философские рассуждения. Отсутствие привычного острого событийного сюжета восполнялось остротой нравственной проблематики. То, что не было центрального крупнопланового героя, заставляло читателя мыслить, вынести авторскую позицию, искать, сопоставлять, спорить. Сам материал тяготел к форме путевых очерков, и автор романа испытывал определенное "сопротивление материала". Зато художнику удалось психологически убедительно, глубоко проследить, как в ходе работы экспедиции раскрываются характеры ее участников.

Роман Залыгина многомерен, причем важнейшие коллизии, как правило, лежат у него в плоскости этической. После выхода "Троп Алтая" критики заговорили о залыгинском интеллектуализме, имея в виду его философичность, тенденцию к отвлеченным рассуждениям. Да, Залыгин - художник-мыслитель. И герои у него чаще всего тоже мыслящие. В "Тропах Алтая" это Рязанцев, его антипод - профессор Вершинин. Но еще интереснее для автора только формирующиеся, складывающиеся ученые - Онежка Коренькова, Андрюшка Челкаш.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Для писателя чрезвычайно важны разговоры, раздумья, споры героев о взаимоотношениях человека и природы, человека и науки, об ответственности ученых перед обществом, перед будущим. Это были вопросы, волновавшие Залыгина-ученого, и не случайно психологический анализ органически сочетается в романе с публицистическим пафосом. Художник избегает нудного морализирования, не упрощает диалектически - сложной проблемы гармонизации человека и естественного мира. И правы критики, определяющие "Тропы Алтая" как роман-полемику. Надо отметить, что определенная рационалистичность, сухость ряда образов не является недосмотром автора, но заложена в замысле произведения, и это снижает эстетическую ценность романа.

"Соленая Падь" (1967) интеллектуальна уже по-другому. Здесь центральным героем выбран сельский мир, крестьянство, причем на исключительно важном и сложном историческом этапе - в процессе осмысления социалистической революции и сознательного участия в защите революционных завоеваний.

Сложность происходящего обусловливает диалектическую противоречивость поступков, высказываний, дум героев. При этом в ряде действий и мыслей персонажей нельзя отозваться однозначно. Роль трудовой массы в истории, роль личности руководителя осмысляются в романе оригинально - все звенья общества, среда на любом ее уровне взята как среда народная. Сердцевиной историко-философской концепции романа является полифонически, многосторонне и одновременно цельно трактуемая проблема развития народа на переломном историческом этапе.

Для образного воплощения трудного многослойного материала Залыгин создал жанровую разновидность, где соединились признаки социально-психологического и философского романа. Философичность "Соленой Пади" проистекает не только из содержания самих споров героев о сущности народовластия, об ответственности руководителя и т.д., но и из того, как их передает художник. И выводы, сделанные читателями, неизбежно выходят за рамки Соленопадской республики, за пределы эпохи Мещерякова. В этом проявилось усложнение писательского преобразования исторического материала в эстетическую реальность. В отличие от "Троп Алтая" здесь ход событий и философское осмысление их романистом органически слиты.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Следующий же роман Залыгина - "Южно-американский вариант" (1973) - на наш взгляд, такой спаянности не обнаружил. Проблема поднята очень важная и острая - противоречия внутреннего мира современной интеллигентной женщины. Но эта трудная задача еще усложнена авторским выбором в качестве героини суперинтеллектуальной женщины. Причем автора интересует не истина в последней инстанции, не типичность поступков и мыслей героини, но сам процесс ее раздумий о любви. Ирина Викторовна Мансурова не столько любит, сколько исследует, ассоциирует, рефлексирует. Изображение такой героини оказалось условным, эссеистичным.

Художника привлекла неординарность героини, некоторыми гранями мироощущения они соприкасаются, хотя сам Залыгин и не скрывает, что Мансурова менее симпатична ему, чем, например, Степан Чаузов. И все же автор в ней увидел новое общественное явление и попытался открыть его для литературы.

Почему же о романе спорят, что дает основания отзываться о нем диаметрально противоположно? Острота поставленной проблемы в сочетании с экспериментальностью манеры письма. На наш взгляд, склонность автора к работе на стыке литературы и науки привела к эссеистской беглости изображения, привнесла рационалистичность в изображение многих героев, обусловила разрыв между философским и эстетическим исследованием. Такой способ создания художественного образа, как нам кажется, уводить изображение от реалистической глубины и эмоциональной убедительности.

Произведение это спорное. Но у большого писателя даже явные ошибки поучительны. И, видимо, этот роман был нужен Залыгину как этап в процессе овладения приемами углубленного психологического анализа. Есть все основания считать, что художественные поиски писателя обогатят его творческий опыт. Интересно будет сопоставить с прежними романами Залыгина новую его вещь - "Перд бурей", находящуюся сейчас в стадии завершения.

Л.А.Дровская

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА С.ЗАЛЫГИНА "СОЛЕНАЯ ПАДЬ"

Характерная черта литературы современного периода - в усилении пафоса исследования, анализа, вдумчивого и трезвого изучения дей-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ствительности, стремлении к объективности и правдивости изображения, к более тесному сближению с жизнью народа.

Интерес к истории, сказавшийся в повести "На Иртыше" не был случайным эпизодом в творческой биографии С.Залыгина. Работа над повестью только обострила его стремление глубже исследовать существо перемен в характере крестьянства, в самом мировоззрении и социальной психологии народа. Уходя своими корнями в глубину жизни, произведения С.Залыгина как бы захватывают те первоосновы, которые всегда имеют субстанциональное значение.

Роман "Соленая Падь" новая ступень развития советского исторического романа. Основным принципом художественного познания действительности является скрещение времен. Недаром в своей статье "Интервью у самого себя" писатель перекрестие современности и истории считает едва ли не самым важным качеством художественного зрения современно писателя: "... в любом случае, когда литература касается истории, она неизбежно привносит в нее современность".

Роман С.Залыгина - философский, художественно-документальный роман о гражданской войне, главное его достоинство - в глубоком анализе человеческих характеров. Это роман - размышление. В нем нет авторских отступлений, писатель почти нигде не говорит прямо от себя, и в этом - стремление автора максимально сохранить объективный тон повествования. Этому же способствует такая повествовательная форма, где авторская речь в лексисе, синтаксисе и интонации ориентируется на слово героя и сохраняет следы устного разговорного употребления. Отбор речевых средств романа, целенаправленная их организация обусловлены тем, что истина в произведении С.Залыгина не подается как нечто готовое, поиск ее происходит на глазах читателей - в сознании самих героев.

Роман полифоничен: в нем идет яростный и непримиримый спор по нравственным и остро политическим вопросам, идет в открытую - в развернутых диалогах, от лица персонажей и "в подводном течении" - от лица автора. В спорах - диалектика революции, вся острота тогдашних мнений, процесс обдумывания дальнейших путей революции и революционного гуманизма.

В романе противопоставлены главные герои романа - Мещеряков и Брученков. Образы обоих - художественное открытие Залыгина.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Мещеряков в чем-то традиционен, но писатель повернул эту традиционную фигуру новыми сторонами, показал ее с новой точки зрения, конкретизировал представления о его роли и месте в революции. Брусенков - нечто для литературы принципиально новое. Чтобы был создан этот характер, нужна была временная дистанция, исторический XX съезд. Залыгин не только противопоставляет их как разные характеры, разные идеологии, но и вскрывает социально-психологические истоки их мировоззрений. В неповторимо-личном столкновении этих двух характеров - спор о путях революции.

Автор выносит индивидуалисту Брусенкову обвинительное заключение согласно высоким законам коммунистической этики. Приговор этот выходит за рамки Соленопадской республики, за пределы эпохи, в которой живут герои романа Залыгина. Совсем не идеального, но человечного Мещерякова он оправдывает, ибо по Залыгину "...герой не обязательно должен непосредственно провозглашать нам ту или иную мудрость; он учит нас даже в том случае, когда совершает неправильные поступки, когда сам поддается тем или иным заблуждениям". Сам прием противопоставления служит выяснению основной нравственной идеи "Соленой Пади" - революционное переустройство мира во имя добра и человечности.

В.А.Редькин

ЛИРИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ КАК ЖАНР В ПОЭЗИИ НИКОЛАЯ РЫЛЕНКОВА

Лирический портрет - широко распространенный жанр современной поэзии, имеющий глубокие исторические корни и национальные традиции. Произведения этого жанра имеют присущие ему особенности формы и содержания. Ролевой герой как главный и непосредственный объект изображения и лирическое отношение к нему составляют суть этой специфики. Охарактеризовать жанр лирического портрета в целом, показать влияние на него социально-исторических условий и индивидуальности автора позволяет творчество выдающегося советского поэта Николая Рыленкова.

Первый сборник стихов Н.Рыленкова "Мои герои" (1933) и по содержанию и по форме задуман как поэтический дневник повседнев-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ной жизни советских людей, созидателей социалистической деревни. Основной жанр этого сборника - лирический портрет. Это портреты профессионально-политические, отражающие счастливую судьбу в советском обществе человека труда, ростки нового в его сознании. Лиризм и сердечность в данном случае основаны на близости ролевого и лирического героев.

Во втором и последующих сборниках Н.Рыленкова заметна эволюция к углублению лиризма его поэзии, повышению ее страстности, что отвечало общим закономерностям развития советской поэзии 30-х годов. Но в связи с этим роль лирического портрета в изображении современника значительно снижается, ролевой и лирические герои все чаще объединяются: "Мы ночей не спали напролет" ("Агроном"), "Не мы ль у каждого окна проращивали семена" ("Почва"). Черты ролевого героя рисуются все более скупо, важнее становятся чувства героя лирического, и такие стихи, как "Жена", "Яблоки", большинство лирических стихов периода Великой Отечественной войны, утрачивают признаки жанра.

С другой стороны, ряд произведений Рыленкова исторического и героического характера предвоенного и военного времени, в центре которых стоит ролевой герой, перерастает в жанр баллады ("Отрок с уздечкой", "Баллада о маленьком разведчике" и др.). Их отличает повествовательность, событийность (обычно описание подвига), развернутая сюжетность.

Это не значит, что в дальнейшем жанр лирического портрета Рыленковым не развивался. Глубоко и лирично, через сближение образа реальной медицинской сестры со сказочным образом раскрывает поэт мужественный и нежный облик героини в стихотворении "Сестрица Аленушка". Среди лучших лирических портретов Рыленкова, философских по своей проблематике, нельзя не назвать стихотворение последнего периода его жизни и творчества "Думая о матери". Сравнивая произведения этого поэта с лирическим портретом А.Твардовского, с одной стороны, и Н.Заболоцкого - с другой, нетрудно показать, что лиризм, цельность и гармоничность образа ролевого героя откладывают отпечаток на всю художественную структуру лирического портрета Рыленкова.

Развитие лирического портрета в его творчестве особенно тесно связано с темой искусства. В 30-е годы поэт славит талантливых умельцев прикладного народного искусства: резчиков

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

по дереву и металлу, бочаров, швецов, кружевниц. Это стихи программные. Но все чаще Рыленков обращается к вершинам русского искусства и прежде всего литературы.

Не раз волновал воображение Рыленкова образ Пушкина. Поэт стремился постичь всю необъятную глубину его личности, таланта, его трагическую судьбу, его беспримерное значение для судеб русской культуры. Каждое стихотворение, входящее в цикл стихов о Пушкине, несомненно - лирический портрет, в большинстве случаев психологический, но в каждом отдельном произведении выявляются какие-то новые черты личности и таланта поэта. Целостный и многогранный облик Пушкина вырастает лишь из всего цикла. Лирический портрет как стихотворный жанр перерастает здесь в лирический портрет как вид стихотворного цикла.

Среди множества лирических портретов выдающихся деятелей искусства и литературы особенно выделяются сложные лирические произведения Рыленкова о Л.Толстом, Глинке, Никитине, Коненкове. Каждое из них является плодом не одного года работы, глубоких раздумий о жизни, о творчестве, искусстве. Многогранный облик художника здесь рисуется не в цикле стихов, а в одном произведении, сочетающем в себе внешний, психологический и творческий портрет героя.

О каком бы гении ни писал Рыленков, он открывает в каждом черты, близкие его собственному нравственному и эстетическому идеалу. Поэт умеет найти меткое слово, точный образ, чтобы выразить суть творческого своеобразия того или иного творца. Глубина мыслей и зрелость чувств поэта требует от него отточенной формы. Яркость, выразительность, афористичность характерны для лирических портретов Рыленкова последних сборников.

Г.М.Умнякина

ЖАНРОВОЕ СОДЕРЖАНИЕ ПЕЙЗАЖНОЙ ЛИРИКИ А.ТВАРДОВСКОГО И КАТЕГОРИЯ ВРЕМЕНИ

Лирический пейзаж Твардовского обладает некоторыми общими типологическими чертами, в пределах которых происходило изменение жанрового содержания, его усложнение, движение к художественному синтетизму, к многомерности связей между природой и человеком.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Устойчиво-типологическим оставался главный идеологически-ценностный критерий изображения человека, связанный с отсутствием оппозиции между внутренним и внешним миром, с принципиальной незамкнутостью, открытостью "личностного пространства" и свидетельствующий о нераздельности потока бытия, о нерасторжимости природы и человека, для которого все пространственно-внешнее стало необходимой принадлежностью внутренней жизни, отмечающей мир природы присутствием человеческого взгляда, отношения.

Важной типологической чертой является и динамизм пейзажей Твардовского: природа движется и ощущается человеком во времени, соотносится со сроками человеческой жизни, ходом истории. Зрительно-пластическая или ассоциативно-психологическая временная связь и в основе самого принципа изображения природы, которая всегда у Твардовского о чем-то напоминает человеку, соединяет прошлое и настоящее, взаимоприближая или противопоставляя их.

Обостренное чувство времени, мотив памяти как многозначного эстетического и этического фактора первоначально появляется именно в пейзажной лирике. "Памятные" шумы, запахи, приметы природы напоминают человеку о неумолимом движении времени и одновременно сообщают человеческой жизни как бы "повторное бытие", рождают сложный эмоциональный сплав покинутого и возвращенного, оставленного навсегда и остающегося в памяти.

Но соотнесенность человеческой жизни и природы, принципы ее изображения и отношения к ней менялись со временем в зависимости от направленности авторского взгляда, выбора аспекта художественного познания.

Эпически-природное, оптимистическое мироощущение определило жанровое содержание пейзажной лирики 30-х, сказалось в изображении подробного, зримого мира природы, родственной человеку, наполненной приметами труда, быта, сроками "деревенского" времени, земледельческой истории.

Трагические испытания, выпавшие на долю народа, отметили "рытым знаком войны" и природу, сообщили национально-историческое содержание пейзажам Твардовского, которые "напоминали о войне", о скорби поруганной, "войной потоптанной земли". Война принесла Твардовскому и трагическое ощущение выделенности человека от возрождающейся, "забывающей" исторические беды при-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

роды своей неутихающей болью, неисцелимой человеческой памятью о погибших.

Многосоставная метафорическая связь между природой и человеком в послевоенной лирике поэта осознается в масштабном временном диапазоне, становится антиномически проблематичной, приобретает характер духовно-личностного ощущения природы и отношения к ней.

Лирический пейзаж Твардовского, оставаясь изобразительно-конкретным, служит для выражения многообразных человеческих чувств и размышлений. В нем -аллегическая грусть, беззащитность человека перед "беглым веком земных красот", напоминающим о "кратких сроках" жизни, о быстротечности времени, и мире природы, с годами "все больней, прекрасней и невиноватей" в утратах человека.

В напряженных лирических медитациях выявляется диалектика связи и отличия между природой и человеком, ее как бы вневременной красотой, которая может дать человеку лишь краткое "забвенье тревоги и боли насущной", но не может и не должна избавлять его от необходимости жить заботами, бедами, потрясениями своего времени.

Появляется еще один аспект взаимоотношений: вечная "краса земная" природы и первоссоздающая сила человека, несущая природе не только новую, "иную красоту", но и невосполнимые утраты, которыми платит человек за каждый свой шаг, за вторжение в нее.

Необыкновенно прочный сплав исторического и духовно-личностного в пейзаже Твардовского последних лет, сами "напоминания" природы подчинены обратной связи. Они свидетельствуют, как та "кремлевская береза", символ времени, исторической судьбы родины и народа, о неуничтожимости исторической и личной памяти человека, его ответственности перед тем, "Чего вовеки забывать нельзя".

Так во времени изменялось у Твардовского само понимание содержания "параллелизма" между человеком и природой, переосмыслялась роль пейзажа, который первоначально был эпическим по родовой сути, фактографическим по преимуществу, являясь темой, предметом изображения, а в поздней лирике поэта стал средством выражения лирического сознания, жизни личности, ее размышлений, эмоций, оценок, ее исторических обобщений.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

В.М.Паверман

К ВОПРОСУ ТЕОРИИ ЖАНРА ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ ДРАМЫ

За последние годы в советском и зарубежном театре прочно утвердилась документальная драма. Достаточно вспомнить такие произведения, как "Шестое июля" М.Шатрова, "...Правду! Ничего, кроме правды!!!" ленинградского драматурга Д.Аля, "Хроника одного дня" Э.Пашнева и Г.Дроздова, "Красное и коричневое" болгарского драматурга И.Радоева, а также произведения писателей Запада, в частности "Наместник" Р.Хоххута, "Дело Оппенгеймера" Г.Кипхардта, "Песнь перед двумя электрическими стульями" А.Гатти. Процесс становления этого вида театрального искусства требует теоретического осмысления нового жанра.

Что такое документ? Это свидетельство эпохи самого различного характера: зафиксированные в протоколах и стенограммах судебные процессы, заседания, достоверные события, подлинность которых не вызывает сомнения, дневники, воспоминания, письма, всевозможные рапорты, отчеты, выступления и т.д. Однако необходимым условием использования их в качестве первоосновы для создания пьесы является наличие в документах драматизма как отражения существенных, имеющих большую общественную значимость противоречий самой действительности. Тем самым еще раз подтверждается, что драма как вид искусства передает драматизм жизни с особой остротой.

Характер документа определяет своеобразие написанной на его основе пьесы. Письма и дневники интимного содержания сообщают произведению известную "камерность", но и в этом случае драматизм действительности вторгается в личную жизнь героев ("Милый лжец" Дж.Килти). Документы отчетливо выраженного политического характера детерминируют и соответствующий вид драмы ("Шестое июля" М.Шатрова, "...Правду! Ничего, кроме правды!!!" Д.Аля).

Степень "документальности" той или иной пьесы различна и находится в прямой зависимости от того, каков удельный вес документа в данном произведении. В этом смысле пьесы "Шестое июля" М.Шатрова и "...Правду! Ничего кроме правды!!!" Д.Аля - явления одного порядка, ибо зиждятся исключительно на документальном материале, в то время как в драме И.Радоева "Красное

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

и коричневое" присутствует и художественный вымысел.

Документы, использованные в произведении, различаются и по форме выражения достоверности. Так, указанная выше "документальная хроника в 2-х заседаниях" Д.Аля, в которой автор оперирует исключительно материалами, зафиксированными в стенограммах, книгах или выступлениях, явление иного свойства, нежели "Хроника одного дня" Э.Пашнева и Г.Дроздова, повествующая о недавних трагических событиях в Чили; материал воплощается в пьесе через авторскую обработку.

Автор документальной драмы выступает одновременно как художник и историк, в его произведении документализм превалирует над художественным вымыслом. Если же последний имеет место, то он целиком подчинен задаче раскрытия документальности пьесы.

Интересно проанализировать с точки зрения документальности и художественного вымысла одно из самых первых произведений этого жанра - "Дневник Анны Франк" американских драматургов Ф.Гудрич и А.Хаккета.

Авторы пьесы, взяв за основу дневник еврейской девочки, в течение двух лет скрывавшейся от фашистов и погибшей в концлагере, стремились сохранить его своеобразие, воплотить личность Анны. Почувствовав суть конфликтной ситуации "Дневника" - столкновение прекрасного человека с мрачным миром фашизма, - они сумели разработать этот конфликт в драме.

Учитывая своеобразие "Дневника", в котором сочетаются два плана - эпический и лирический (повествование о событиях в убежище и раздумья Анны над жизнью), авторы пьесы стараются сохранить то и другое во внешнем действии ее. Стремясь к концентрации действия, Гудрич и Хаккет пересматривают систему образов. Намереваясь "завершить" в пьесе неоконченный в действительности дневник, они несколько продолжают его во времени, прибегают к помощи кольцевой композиции, по-своему объясняют причину разгрома убежища. События, разделенные в "Дневнике" во времени, в драме оказываются соединенными, а те моменты, о которых Анна Франк лишь упоминает в своей тетрадке, в пьесе подробно разрабатываются.

В этом произведении чувствуется тенденция ввести новое содержание (документ) в русло традиционной драмы, отсюда - активное воздействие ее законов на документ. Художественный вымысел не всегда оправдан и порой идет в ущерб жизненной достоверности изображенных событий. Однако в целом он прочно держится своей

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

первоосновы - дневника Анны Франк. Жанровая специфика пьесы в своеобразии ее документализма: художественный вымысел воздействует на документ, из него же вырастая.

Документальная драма - явление сложное, изученное в очень незначительной степени. При анализе различных вариантов подобного рода произведений следует обращать главное внимание на закономерности эстетического освоения документа.

Н.Т.Хаустов

ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ДРАМА КАК ЖАНРОВАЯ РАЗНОВИДНОСТЬ

Объект психологической драмы - внутренняя жизнь, диалектика характеров действующих лиц. В психологической драме жизненные противоречия раскрываются через тонкий анализ человеческой души, через глубокое проникновение в мысли и чувства человека, раскрытие его отношений с миром, с окружающими людьми. Большой общественный, социальный мир реальной действительности отразить во внутреннем мире человека - такова эстетическая цель психологической драмы.

Психологическая драма, это такая жанровая форма собственно драмы, в которой социальные и нравственные конфликты изображаются в глубочайшем психологическом аспекте. Исследование духовного мира человека, его психологии - один из непреложных законов психологической драмы, ее ведущий жанровый -признак.

Специфической особенностью психологической драмы является преобладание внутреннего действия над внешним, событийном. Структура драматического действия данной жанровой разновидности обусловливается необходимостью анализа внутренней жизни характеров, раскрытия их психологических состояний в тот или иной момент жизнедеятельности, выявления сложности, противоречивости и многообразия человеческих чувств, переживаний и настроений. "Центр тяжести" драматического конфликта в психологической драме переносится в сферу духовной жизни героя, преодолевающего внутренние, субъективные препятствия в своем сознании, чувствах и мыслях.

Стремление художника сделать видимой духовную жизнь персонажей в ее интимных, глубоких и сложных взаимосвязях, раскрыть

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

явления мира и внутренней жизни человека предопределяют жанровые особенности психологической драмы: постепенность завязки драматического действия, открытость финалов, таящих в себе новые конфликтные взрывы, противоречия, сюжет, основывающийся на изменении психологии и сознания героя, интенсивное использование эпизодной композиции, при которой ослабляется роль фабулы и возрастает значимость глубинных связей и отношений между действующими лицами.

Творчество А.Н.Арбузова выражает одну из основных тенденций современной психологической драмы - стремление показать движение, рост характера, становление и развитие нравственного мира человека. Его драматургия последних лет жанрово разнообразна, но психологическая линия прослеживается прежде всего. В этом отношении характерна пьеса "Вечерний свет" ("Театр",1974,№ 6), в которой своеобразно синтезируются искания А.Арбузова в жанре психологической драмы.

Основу драматического действия пьесы "Вечерний свет" составляют глубокие и сложные противоречия между Ковалевым, главным редактором областной газеты, и Пальчиковым, его заместителем. Противоречия, отражающие реальные конфликты общественной и личной жизни, порождаемые научно-технической революцией, большими темпами социально-экономического развития.

Если в предыдущих психологических драмах А.Арбузова "Годы странствий", "Иркутская история", "Мой бедный Марат", "Счастливые дни несчастливого человека" исходные ситуации внешне спокойны, в известной мере мажорны, то в "Вечернем свете" завязка действия происходит быстро, "открыто", острый драматизм "мгновенно" выходит наружу. И эта напряженность развития драматического действия сохраняется на протяжении всей пьесы. Обнаружив себя в исходной ситуации, этот жанровый принцип стремительного развертывания действия становится организующим в структуре всего произведения, определяя темп и ритм развития конфликта, способы вовлечения в него персонажей.

Движение сюжета драмы основывается на внутренней борьбе Ковалева и Пальчикова, Ковалева и Михно, Пальчикова и Галецкого, Инны и Тамары. Главный сюжетообразующий фактор пьесы заключен в противоборстве внутренних сил, а не внешних. Противоречия ума и сердца, сознания и чувств, личного и общественного в жизни этих

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

героев выступают как отражение реальных противоречий действительности. Человек и природа, романтика грандиозных строительных площадок и их целесообразность, разъединенность людей и страстное желание не потерять друг друга и самого себя, не отставать от времени – вот те ситуационные моменты, из которых вырастает драматический конфликт.

Действующие лица "Вечернего света" находятся в очень сложных личных и общественных связях. Разнообразные уровни этих связей, системы взаимоотношений помогают А.Арбузову выявить внутренние помыслы, идейные и нравственные убеждения героев, отразить перспективу духовного роста современного человека. А.Арбузов в этой пьесе стал глубже, диалектичнее в решении социально-психологических проблем. Эта глубина и диалектичность проявились в "Вечернем свете" прежде всего в большей органичности анализа социального и нравственного поведения персонажей, в тончайшей разработке оттенков их настроений и переживаний.

Широкие обобщения, глубокий социальный смысл жизни в психологической драме всегда передается через тесное переплетение конфликта и индивидуальной судьбы героя. В ней через индивидуальное познается история, общественная жизнь, следствия и причины процессов и явлений. Психологическая драма всегда строится на сложном состоянии сознания человека, на его активной реакции на внешний мир. Она исследует личность в ее конфликтном отношении к жизни, в ее противоречивых отношениях с обществом, в соотнесенности судьбы отдельного человека с его самым сокровенным, интимным, с общим ходом исторического движения.

Л.М.Слобожанинова

СТРУКТУРА ЖАНРА КИНОПОВЕСТИ

Литературный сценарий (или киноповесть – эти понятия не поддаются точному разграничению), возникший на стыке двух искусств – литературы и кино, можно считать одним из распространенных и перспективных жанров в литературе 60-70-х годов. Теоретическое осмысление киноповести, определение того места, которое занимает этот сравнительно новый жанр в традиционной жанровой системе, представляется насущной необходимостью, вызванной и задачами совре-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

менного литературно-критического анализа и потребностью в более глубоком осмыслении творческого опыта советских писателей-сценаристов.

В общей совокупности факторов, порождающих киноповесть как новое жанровое образование, примечательна прежде всего его прямая связь с практическими потребностями киноискусства. По сравнению с иными прозаическими жанрами киносценарий необычен, так как служит не только для индивидуального чтения, но и в известной мере выполняет служебную функцию, будучи литературной основой фильма. Последнее обстоятельство не следует преувеличивать, ибо чисто служебную роль выполняет рабочий или режиссерский сценарий, который создается на основе литературного текста. Тем не менее киноповесть как литературное произведение не может не отражать следов "битвы режиссера с писателем" (Довженко), а в большинстве случаев - результатов их творческого союза и доброго согласия.

Автор киноповести не может не учитывать специфики кино, так же как драматург не может не считаться со спецификой сцены. Но если помнить, что "фильм обладает возможностями передвижения действия в пространстве... и в масштабах, не мыслимых ни для какого иного искусства", становится очевидным, что "сценарий требует, чтобы все в нем жило и развивалось не только во внутреннем сюжетном, но и в пространственном движении, в постоянной зрительной изменчивости" (Довженко). Учитывая кровное родство литературного сценария и фильма, мы поймем специфику основных элементов его жанровой структуры - композиционного строения, авторского текста и диалога.

В композиции литературного сценария чаще всего используется монтажный принцип, предполагающий разложение жизни на кадры с чередованием общего плана и укрупненного изображения детали, переносом действия в разные плоскости и т.п. Связующее повествовательное начало в целом выражено с гораздо меньшей отчетливостью, чем в обычных эпических жанрах. Роль "всезнающего" автора значительно уменьшена, что объективно сближает киноповесть с произведениями драматического рода, хотя литературный сценарий - это не пьеса.

Своеобразие авторского текста киноповести заключается в со-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

четании литературного и кинематографического начала. Едва ли справедливо мнение, что только развернутость авторских ремарок превращает сценарий из подсобного материала в собственно литературный жанр. Объем авторского текста у разных художников различен (ср.лирико-философские отступления в киноповестях Довженко и сжатый авторский текст в киноповестях Шукшина, Пановой и т.д.). Очевидно, "литературность" создается не количеством слов, но сохранением тех образных средств, которые присущи собственно литературному изображению, и не могут быть в непосредственной, зрительной форме воплощены на экране. С другой стороны, авторский текст киноповести сохраняет специфику кинематографическую, т.е. в известной степени служит руководством к действию для актера, художников,операторов, режиссеров, помогает передать происходящее в мимике и жестах, перемещениях людей, предметов, деталей пейзажа и т.п., иными словами, создает "некий проект части мира в движении" (Довженко).

Связь киноповести с литературой и кино накладывает свой отпечаток на язык диалога. Как и в любой пьесе или рассказе, диалог литературного сценария отличает содержательность, выразительность, образность, благодаря чему он становится действенным средством раскрытия человеческих характеров, взглядов, идей. Однако художник, строго ограниченный рамками экранного времени, пожалуй, еще более сдержан и скуп в количестве слов диалога. К тому же он помнит о выразительности несловесных средств изображения (игры актера, предметов, пейзажа и т.д.). Обычный диалог в фильме - лаконичные реплики, вопросы, ответы. Пространность диалогов, развернутость разговоров может расцениваться как отход от строгого профессионального чертежа сценария и сознательное приближение его к образным средствам собственно литературного произведения.

Е.С.Соколовская

К ВОПРОСУ ОБ ЭВОЛЮЦИИ ЖАНРОВОГО СОДЕРЖАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ О ТРУДЕ

Историко-типологическое осмысление художественного опыта, накопленного советской литературой на главных, качественно различных ее этапах - один из перспективных путей изучения темы рабочего класса.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Для осмысления самого явления жанра и жанровой систематики в ее исторических закономерностях многое дает концепция Г.Н.Поспелова, выдвинувшего и обосновавшего понятие жанра как содержательного принципа трактовки характеров, обратившего внимание на то, как историческая стадиальность жанрового развития выдвигает в качестве этапных группы жанров, объединенные не внешними качествами, а прежде всего единством в художественной трактовке ведущих аналогичных ситуаций эпох. Эту смену типологически разнородных жанровых тяготений (по классификации Г.Н.Поспелова - национально-исторического, романического и этологического) можно проследить в советской литературе и в рамках одной формы, в частности, в произведениях на темы труда, рабочего класса.

Социальная новизна советской действительности 20-х годов и ее собственные эстетические традиции не отлились еще в сложившиеся массовые формы, развитие нового, социалистического рабочего класса только началось, поэтому первые опыты овладения темой отличались разнонаправленностью поисков. С одной стороны, в изображении человека на производстве гораздо больше, чем в других темах, наблюдалось разноречие, разрыв между формой и содержанием. Открыв новую сферу действительности, писатели сохраняли приверженность к стилю, принципам изображения, характерным для русских писателей конца XIX века, обращавшихся к теме рабочего класса. С другой стороны, у многих писателей выступало стремление к подчеркнуто экспериментальным решениям, к прямолинейному, открыто-полемическому заострению в стиле произведений и в прямых декларациях своего жанрового первооткрывательства. Наблюдения за становлением темы труда в советской литературе 20-х годов приводят к выводу о том, что процесс становления литературы о рабочем классе в это время шел по линии совершенствования "нравоописания", избавления его от "бытовизма", обогащения чертами героики.

Национально-историческое жанровое содержание, присутствующее как один из компонентов структуры произведений в романах о труде 30-х годов определяет многие свойства их проблематики, поэтики и конфликта (эпический размах повествования, сочетающийся с субъективно-романтической окрашенностью описаний, изображение внутренней борьбы между классами, составляющее содержание кон-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

фликта романов "Соть" Л.Леонова, "Человек меняет кожу" Б.Ясенского, "День второй" И.Эренбурга и др.). Однако в противопоставлении двух социальных систем для литературы 30-х годов более важен не эпический показ борьбы двух миров, а этологическое противопоставление разных общественных состояний, разных образов жизни, в котором утверждалось превосходство новой социальной системы.

При общей устремленности литературы времен Великой Отечественной войны к героико-романическому жанровому содержанию, преобладающим в литературе 40-х годов было национально-историческое жанровое содержание, характерное для литературы во времена больших национальных и социальных потрясений. Труд выступает здесь как широкая социально-нравственная категория, определяющая психологию, характер народа-труженика и воина и рассматривающаяся в разных своих аспектах.

В романах времен войны, целиком посвященных теме труда, и "производственных романах" конца 40-х и 50-х годов национально-историческая жанровая трактовка была применена к тематике, требующей иного жанрового подхода. "Не то" жанровое содержание влекло за собой декларативность и схематичность на всех уровнях художественной системы произведений, замкнутость этой системы, что влекло к замкнутости художественной формы, которая нередко превращалась в штамп. (Именно потому к самому термину "производственный роман" прочно приросли кавычки, и он не упоминался критикой последующих лет иначе, как в негативном смысле).

В произведениях о рабочем классе 60-х годов нравоописательное жанровое содержание, предполагая исследование социальной среды, социальных типов, обогащается романическим началом, причем вместе со свойственным романистике раскрытием характера как личности в ее постоянном развитии, в сложности и изменчивости ее социальных детерминант, сохраняется и присущее нравоописательному жанровому содержанию изучение "средней нормы поведения типичного представителя среды".

Т.Л.Рыбальченко

БЕСФАБУЛЬНЫЙ РАССКАЗ 60-х ГОДОВ И РАЗВИТИЕ СОВРЕМЕННОЙ ПОВЕСТИ

Рассказ середины 50-х начала 60-х годов представлен рядом разновидностей. Значительным явлением в развитии жанра стало, как

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

считают многие исследователи, оживление характерной для русского рассказа тенденции к бесфабульному повествованию. Человек наедине с собой в жизненном потоке, его отношение к окружающему миру, а не реакция на временное стечение обстоятельств исследуется в "бессобытийных" рассказах Ю.Казакова, Ю.Куранова, В.Лихоносова, В.Солоухина, Г.Семенова и др. Э.Шубин, используя выражение Гегеля, определяет ситуацию бессобытийного поведения человека "ситуацией отсутствия ситуации"; интерес и значение ее в том, что "она бесконечно многосложна, что она расширяет для человека возможность выбора поведения и в то же время дает возможность вообще не совершать поступки" ("Звезда", 1968, № 9, с.209).

Структура бесфабульного рассказа, во-первых, отобразила особую форму бессобытийного поведения человека, во-вторых, закрепила особый способ воссоздания жизни в форме самой жизни, когда предельно скрыта авторская оценка и изображаемое явление говорит само за себя. Можно обозначить несколько признаков содержательности этой художественной формы:

1. Воспроизведение "куска жизни" в его незавершенности и опосредованности прошлым, ощущаемой, но не раскрытой подробно. Структуре такого рассказа ("Двое в декабре" Ю.Казакова, "Фиг" А.Битова) присуща подробность в описании множества отношений, ослабленность динамики движущейся жизни.

2. Проявление характера происходит не в поступке, а в психологической реакции героя на ситуацию. Акцентируется процесс выработки решения (Ю.Казаков "Проклятый Север", А.Битов "Пенелопа").

3. Усиление внимания к самосознанию героя формально выражается и в том, что изображение дается через восприятие героя. Несобственно-прямая речь и повествование от первого лица - специфический признак бесфабульного рассказа. Способ повествования усиливает субъективную окраску в рассказе, увеличивает лирическое звучание, эмоциональную определенность тона.

4. Разрушается сюжетное единство рассказа введением "случайных" подробностей, образов, персонажей, деталей. Они становятся полноправными элементами рассказа, выполняя при этом двойную функцию: создают иллюзию стихийного воздействия окружающей

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

жизни, инстинктивности движения сознания (И.Грекова "Дамский мастер", А.Битов "Жены нет дома", Ю.Трифонов "В грибную осень") и выражают метафорически идейный смысл рассказа, приобретая часто значение символа (В.Аксенов "Папа, сложи!", Ю.Казаков "Вон бежит собака!").

5. Композиция бесфабульного рассказа лишена традиционных новеллистических элементов: экспозиции, завязки, кульминации, развязки. Повествование строится на переживаемом времени, временное завершение ситуации становится концом рассказа (Г.Семенов "Кушаверо", В.Лихоносов "Что-то будет..").

Открытая, фрагментарная структура бесфабульного рассказа таила возможности, с одной стороны, превращения в психологический этюд или лирическую миниатюру, и с другой - разрастания в более широкое полотно. Сложившийся в начале 60-х годов бесфабульный рассказ, воспроизводящий поток жизни и психологических состояний стал прообразом повести 60-х годов, одной из ее разновидностей.

В 60-е годы явно обозначилось, что нравственный уровень общества не отвлеченная проблема, а условие социального процесса. Увеличилась ответственность человека перед самим собой за реализацию нравственной ценности. Воплощая "бессобытийность поведения" современного человека "ситуация отсутствия ситуации", положенная в основу бесфабульного рассказа, оказалась зерном, из которого выросла свободная структура психологической повести: "повести предварительных итогов" (А.Бочаров), "маленькой повести" (М. и А.Чудаковы), "бытовой повести" (В.Перцовский).

Единая короткая "бессобытийная" ситуация давала возможность сосредоточиться на механике сознания, на процессе выработки какого-то решения. Развитие объективности полноты в изображении движений внутреннего мира героя, воспроизведение его сознания можно назвать эпизацией рассказовой структуры (А.Битов "Сад" и "Жизнь в ветреную погоду", В.Белов "Моя жизнь").

В повести происходило расширение самой ситуации: во-первых, в настоящее входят обстоятельства прошлого (повести Г.Семенова), во-вторых, ситуация расширяется по времени (повести Ю.Трифонова).

В рассказе единая ситуация вырастает в символ жизни, психологический ее настрой - в символ мироощущения человека. Повесть, сохранив это эстетическое качество малой формы, воссоздает ощущение целостности жизни в изображении множества подробностей.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Ситуация созревания решения приближается к моменту подведения итогов. Повесть использует принцип самораскрытия характера, усиливая подробность изображения внутреннего мира. В более объемной структуре повести момент прозрения героя, соотнесенный с образом всей его жизни, теряет свою значительность. Если рассказ намекал на несовпадение сознания и поведения человека (Ю.Казаков "Плачу и рыдаю"), то повесть исследует это несовпадение, подчеркивает бесперспективность подведения итогов, что усиливает критический пафос произведений (В.Алексеев "Последний шанс плебея", А.Битов "Сад", Ю.Трифонов "Предварительные итоги").

Сделав предметом исследования внутренний мир героя, повесть восприняла принцип авторской объективности в изображении и принцип раскрытия художественной идеи в поэтических образах и деталях, свойственные рассказу. Помимо этих рассказовых приемов повесть вводит побочные сюжеты, зарисовки (Г.Гор "Деревянная квитанция"). Они не только, как уже отмечалось, расширяют структуру, "восполняют объем" жизненного содержания, но и развивают поэтическую идею повести, помогают разглядеть в частном событии общественный и даже философский смысл (что всегда свойственно малым жанрам).

Повесть запечатлевает характер человека на одном из уровней жизни. В анализируемой разновидности повести этот уровень представлен повседневной жизнью, бытом, где преломляются все прочие слои жизни, и где (что очень важно) человек раскрывается наиболее полно, естественно. Именно поэтому, не обладая романной объемностью повесть достигла глубоких обобщений в познании личности и социальной атмосферы наших дней. В обогащении ее поэтики и жанровых особенностей немалую роль сыграл бесфабульный рассказ 60-х годов.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

С.В.Рувинская

КАТЕГОРИЯ ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ (К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРА РАССКАЗА)

Проблема временных и пространственных параметров в современном литературоведении ставится обычно и решается в связи с произведениями "крупной" прозы - романом, и в связи с историзмом современной прозы (см., например, А.Бочаров. Время в четырех измерениях. Некоторые аспекты историзма современной прозы. "Вопросы литературы, 1974, № II), гораздо реже предметом исследования становится повесть.

В докладе ставится проблема времени и пространства в отношении современного советского рассказа, в частности, в соотношении традиции и новаторства в рассказе 70-х годов.

Расширение временных и географических параметров - одна из отличительных черт современной прозы. Рассказ середины 70-х годов стремится к классически правильной традиционной форме, строго огороженной границами, к лаконизму и четкости жанра, и в то же время расширяет свои временные и пространственные параметры, т.е. организации и перестройке подвергается классический по форме жанр рассказа.

На нескольких страницах рассказа постоянно встречаются и вчера и сегодня и завтра, причем они отделены не только одним днем. При этом проблема времени в рассказе может быть решена и через внешнее действие, бытие субъекта (героя) и через духовное (предполагаемое, желанное).

То есть временные и пространственные категории в рассказе могут быть: а) амофорные, несистемные (у А.Маркявичюса, В.Белова) или б) выступать как глубинная, строго организованная структура (В.Шукшин, Е.Носов), где структура пространственных категорий поставлена и решается в зависимости от временных категорий. В данном случае интересны две проблемы.

В литературоведении появился термин "рассказ-эпопея", в котором одна из центральных проблем - проблема коммуникации: эпопея - "я" - история. Если в центре "крупной" прозы, которая не мыслится без обширнейших временных и пространственных границ,- эпоха, история выражается через личность, героя, то в рассказе-эпопее личность ("я") - решается через призму эпохи, истории. Проблемы личности вы-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ливаются в проблемы общечеловеческие (П.Нилин "Мелкие неприятности").

Причем в данном рассказе внешние временные и пространственные категории (точнее, пространственные, временные среды) взаимопроникают с категориями пространства и времени духовного или внутреннего состояния личности ("я"), происходит процесс диффузии категорий.

Проблема временных и пространственных категорий может также решаться через усиление значения каждой отдельной фразы, в которой заключен мощный временной импульс; с помощью монолога (рассказ-эссе, рассказ-монолог, например, "Бобришный угор" Василия Белова), за счет визуального временного восприятия, когда в контексте употреблены определения, требующие зрительного восприятия времени и пространства (очень часто у В.Шукшина); с помощью ситуации, где время помещается внутри пространства, и время и пространство при этом взаимно ограничены; отдаленность прошлого подчеркивается протяженностью и замедленностью ритмического рисунка рассказа.

Как средство связи временных и пространственных параметров выступает и язык (речь). Таким образом, рассказ подвергается внутренней перестройке на всех уровнях его организации временных и пространственных параметров, а сам жанр разбухен и активизирован.

А.А.Торшин

ПРОБЛЕМА ЖАНРА ЛИРИКО-ФИЛОСОФСКОЙ ПОВЕСТИ В СОВРЕМЕННОЙ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Повесть до настоящего времени не получила в теории литературы единого общепризнанного жанрового определения. При ее выделении руководствуются различными признаками, в том числе типами изображенных характеров, объемом произведения, объемом содержания, своеобразием финала, способом осуществления художественного познания действительности. Нам представляется возможным при делении эпического рода на виды использовать в качестве жанроопределяющего признака своеобразие проявления в повествовании личности автора. Так, если в романе авторское "я" как бы остается за рамками повествования и действие развивается по своим внутренним объективным законам (романы К.Федина, Л.Леонова, К.Симонова), то в повести оно проступает более рельефно и проявляется то в прямых высказываниях и ли-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

рических отступлениях, то в отборе и компоновке жизненных явлений, в общем тоне повествования, в его эмоциональной окраске (повести Ч.Айтматова, Ю.Бондарева и др.). Грань между повестью и рассказом проводится в зависимости от степени воплощения в повествовании авторского знания и своеобразия его подачи.

В последние годы в рамках повести наряду с философской, психологической, лирической и другими ее разновидностями развивается новое жанровое образование, ярко проявившееся в творчестве Ю.Нагибина и Б.Васильева. Мы склонны рассматривать произведения этих писателей как лирико-философские повести. В создании и утверждении этого жанрообразования - действие примечательной тенденции развития современной советской литературы, отражение "внутренних закономерностей" литературного процесса и социально-нравственных условий.

По своей природе лирико-философская повесть восходит к лирической повести и выделяется из последней в качестве самостоятельного жанра в результате внесения в нее глубокого философского содержания. Жанровая структура лирико-философской повести предполагает диалектическое единство философского и лирического начал (последнее является доминирующим).

Жанр лирико-философской повести, на наш взгляд, наиболее интересно представлен в творчестве Б.Васильева. Центральное место в его произведениях ("А зори здесь тихие", "Иванов катер", "Самый последний день", "Не стреляйте в белых лебедей", "В списках не значился") занимает вопрос о смысле человеческого бытия. Так, задумывается над смыслом жизни Егор Полушкин ("Не стреляйте в белых лебедей"), размышляет о сущности бессмертия Николай Плухников ("В списках не значился"). Сами жизненные коллизии повестей Б.Васильева, их глубокий подтекст, их острые конфликты служат той же цели.

Характерно, что в повестях Б.Васильева за каждым фактом, за каждой жизненной ситуацией стоит автор с его субъективной оценкой изображаемого. Эта субъективность находит свое выражение в задушевном тоне повествования, в его эмоциональной окрашенности. Такое превалирование лирического начала особенно ощутимо в повести "Не стреляйте в белых лебедей", которая насыщена лирическими отступлениями и кроме того содержит три сообщения "от автора".

Примечательно, что все вышеперечисленные произведения, за исключением "Не стреляйте в белых лебедей", определенным образом связаны с событиями Великой Отечественной войны: война или формирует характер героя или раскрывает его. Обращение к теме войны в

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

определенной степени сближает творчество Б.Васильева с творчеством В.Быкова (имеются в виду последние повести этого писателя). Оба автора работают в жанре повести, разрабатывают сходные темы, близкие в идейной направленности, однако их произведения различаются способом выражения авторского "я". Так, если в произведениях Б.Васильева главное - самовыражение автора, то в повестях В.Быкова центральное место занимает изображение эпического героя, лирическое же начало находит свое выражение только в отборе и компоновке жизненного материала.

В контексте современной русской советской прозы жанр лирико-философской повести представляется весьма перспективным, позволяющим с значительной глубиной решать актуальные нравственные проблемы и устанавливать непосредственную - прямую и "обратную" - связь автора и читателя.

В.А.Зайцев

ТРАДИЦИЯ ЛИРО-ЭПОСА ВОЕННЫХ ЛЕТ В СОВРЕМЕННОЙ СОВЕТСКОЙ ПОЭМЕ

Советская поэма периода Великой Отечественной войны обозначила один из вершинных этапов развития лиро-эпического жанра в советской поэзии. Романтическая балладность поэмы Н.Тихонова "Киров с нами", лирическая повествовательность и философский настрой "Зои" М.Алигер и "Сына П.Антокольского, суровая документальность и лирико-публицистический пафос "Февральского дневника" О.Бергольц и "Пулковского меридиана" В.Инбер, проникновенный лиризм и фольклорная символика "России" А.Прокофьева и "Невидимки" Б.Ручьева, наконец, глубочайшая реалистичность, энциклопедическая широта, эпопейность "Василия Теркина" А.Твардовского, а также самобытные жанровые и стилевые качества многих других произведений стали новаторским завоеванием советского лиро-эпоса.

Созданные по неостывшим следам событий, они до сих пор обжигают сердца силой правды, захватывают неподдельным ощущением времени, атмосферой героического подвига народа. Идейно-эстетическое единство выдающихся поэм военных лет, их органическая народность и гражданственность, героико-патриотический и гуманистический пафос, их необычайное художественное богатство, тематичес-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

кое, образное и жанрово-стилевое многообразие обстоятельно раскрыты в исследовательской литературе (см. работы Е.Никитиной, И.Кузьмичева, А.Павловского, А.Абрамова и других).

Являясь закономерным этапом в развитии жанра, военная поэма положила начало большой и важной традиции, определившей пути его дальнейшего развития в послевоенные годы и на современном этапе. Анализ ряда крупных поэтических произведений 60-70-х гг. о Великой Отечественной войне показывает, что традиции советского лиро-эпоса и, в частности, опыт поэмы военных лет, эстафета поэтов-фронтовиков подхвачены авторами более молодых поколений, достойно продолжающими дело "отцов". Поэтому вряд ли уместны предположения о "кризисе жанра", прозвучавшие в дискуссиях о поэме в 1965 году, 1973-1974 гг. Напротив, в его плодотворном развитии, в рамках всей многонациональной советской поэзии определились характерные тенденции: не только в разновидностях лирического монолога, но и сюжетно-повествовательных, и драматизированных произведениях с тяготением к синтезу.

Разные формы лирической поэмы (лирико-философская, лирико-публицистическая) отчетливо представлены в начале 60-х годов ("Песня Вороньей Горе" М.Дудина, "Иди, сержант!" Н.Грибачева, "Реквием" Р.Рождественского). Наряду с ними в эти годы появились емкие лирико-эпические, сюжетно-повествовательные произведения ("Кровь и пепел" Ю.Марцинкявичюса, "Седьмое небо" В.Федорова, "Одна навек" С.Викулова и др.). Одновременно велись поиски больших обобщений и прокладывала себе путь тенденция к поэтическому синтезу ("Бунт разума" Д.Кугультинова, "Голоса Сталинграда" М.Каноата).

В поэме наших дней отчетливо проявился зрелый историзм художественного мышления, нераздельная связь времен, обусловившая остро современное звучание темы. В ней неизменны гражданский, партийный, гуманистический пафос и вместе с тем налицо дальнейшее обогащение художественных принципов социалистического реализма, щедрое многообразие жанровых форм, стилевых исканий.

В произведениях последних лет идет углубление жизненной правды, заметен рост исследовательского начала, аналитичности, психологизма и одновременно - масштабности поэтических обобщений. Опора на реальные события и факты, нередко документальная основа сочетаются со страстной авторской взволнованностью, острой публицистичностью и проникновенным лиризмом ("Сердце и дневник" С.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Смирнова, "На уровне сердца" В.Жукова).

Для современной поэмы особенно характерно раскрытие неисчерпаемых возможностей реалистического стиля и обогащение его художественной палитры, поэтики и стилистики. В ней отчетливо обнаруживается творческое развитие традиций поэзии военных лет, прочное идейное единство и художественная, поэтическая многогранность, взаимодействие и взаимообогащение на основе метода социалистического реализма различных плодотворных жанровых и стилевых тенденций.

Л.М.Вольпе

ТРИ ТИПА ФРОНТОВОЙ ПОВЕСТИ

Фронтовая повесть - один из распространеннейших жанров современной русской советской литературы. Жанр этот предполагает изображение человека в условиях боевой действительности регулярной армии на фронтах Великой Отечественной войны. Развитие личности тут происходит чрезвычайно стремительно, время "спрессовано", максимум информации включается в минимум повествовательного объема.

По характеру сюжета фронтовые повести делятся на три типа, границы между которыми порой размываются, порой просматриваются достаточно четко. Это - повесть-хроника, повесть-биография, повесть-эпизод. Первые два типа тяготеют к романной форме передачи событий, последний - граничит с рассказом.

Сюжетом повести-хроники, как правило, являются сами события, развертывающиеся на каком-либо временном отрезке между крайними датами - 22-м июня 1941 г. и 9-м мая 1945 г. В такого рода повестях "центральными" становятся сразу несколько персонажей, их поведение в значительной мере предопределяются характером исторических событий, в которых они участвуют. Протяженность действия захватывает значительный хронологический период. В "Июне" О.Смирнова и "Пушке" Дм.Холендро - это первые полтора месяца войны, в повести О.Кожуховой "Двум смертям не бывать" февраль-март 1942 г. Эпическое начало в таком типе фронтовой повести выявляет себя особенно полно.

Повесть-биография по интенсивности развертывания сюжета и длительности действия близка к повести-хронике. Но в ней прослежи-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

вается жизнь одного персонажа. Благодаря постоянным отступлениям, "форгешихте", "движениям памяти" сюжет далеко выходит за рамки собственно повествовательного материала. В ограниченный объем вмещается целостная биография человека. Таковы истории жизни разведчицы Таси ("Тася" С.Баруздина) или юного офицера Василия Артюхова ("Лейтенант Артюхов" С.Крутилин).

В основе повести-эпизода всегда лежит острая ситуация, развертывающаяся на небольшом географическом "пятачке", в самые короткие сроки с небольшой группой участников. Чаще всего- это боевая стычка, частная тактическая операция или встреча людей с разными характерами, навсегда остающаяся в их памяти. Здесь заметно проступает новеллистическое начало, и от рассказа такая повесть отличается только большей обстоятельностью изложения, включением событийного материала в общий эпический "фон". Промежуточность этого типа фронтовой повести особенно наглядна. "А зори здесь тихие..." Б.Васильева, оставаясь повестью-эпизодом, тяготеет к повести-хронике. Вставные рассказы о судьбах героинь сближают ее с повестью-биографией. "Девичья слобода". О.Смирнова или "Гарнизон "уголка" Б.Зубавина - повести-эпизоды в "чистом виде". Даже по объему повествовательного материала они почти неотличимы от больших, основательно развернутых рассказов. Такого рода повестям можно считать и произведения Вл.Богомолова "Иван", "Зося", имеющие авторское обозначение - "рассказ".

Осмысление типов фронтовой повести дает возможность более квалифицированного их анализа, определения задач, стоявших перед их авторами. "Чистота жанра" помогает художнику добиться большей психологической выразительности и достоверности.

О.В.Огнев

ПРОЗАИЧЕСКАЯ МИНИАТЮРА КАК ЖАНР

Классификация жанров определяется объективными и субъективными факторами - развитием литературы и уровнем ее изучения. Основа существования и выделения новых жанров - чрезвычайное разнообразие жизненных явлений и такое же разнообразие форм и способов изображения действительности в искусстве.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

В современном советском литературоведении прозаические жанры обычно подразделяются на три вида: большой (роман), средний (повесть) и малый (рассказ). Но в наше время такая классификация уже не полностью отражает усложнившееся состояние современной прозы. Не без основания ряд исследователей относит эпопею к особому виду литературы. В нижнем этаже прозаических жанров также происходит дальнейшее членение. В 50 - 60 -е гг. в нашей печати публиковались миниатюры М.Пришвина, И.Соколова-Микитова, Н.Рыленкова, В.Астафьева, Ю.Куранова, В.Пескова, А.Битова, Г.Холопова, В.Тельпугова, Л.Безрукова, Л.Гурунца и др. Эти миниатюры явно выделяются из произведений малого вида прозы, их содержательно-структурная суть существенно отличается от "каконического" рассказа. То же самое замечается и в поэзии (в ней есть немало самостоятельных стихотворений-четверостиший и ультракоротких басен), и в сценическом искусстве (миниатюры А.Райкина). Разновидностью прозаической миниатюры является стихотворение в прозе, которое стало "особенно популярным... в первые годы XX столетия" (Л.Иссова). Классические образцы стихотворений в прозе были созданы еще раньше И.Тургеневым.

Суть жанра нельзя выявить при помощи какого-то одного признака, как полагают некоторые исследователи. У каждого жанра есть свой особый предмет изображения и свои пути и средства художественного отражения действительности. В миниатюре чрезвычайно малое событие становится объектом писательского внимания, оно оторвано от многообразных жизненных связей и максимально приближено к читателю какой-то одной, очень узкой гранью. Миниатюре свойственно мгновенное, точечное художественное время и очень сжатое, сведенное к предельному минимуму пространство. Отсюда и характерный для нее очень малый объем - от четырех-пяти строк (у М.Пришвина есть миниатюры, состоящие из одного развернутого предложения) до одной страницы.

Миниатюры бывают эпические, драматические и лирические. Эпическая сущность явственно проступает в миниатюре Г.Холопова "Мертвый комиссар у знамени". Она характерна повествовательностью и объективированностью изображения, лирическое начало в ней подчиняется эпическому. Драматический способ письма преобладает в миниатюре-сценке Ю.Куранова "К тому времени". Особенно много печатается стихотворений в прозе, в которых главный и, пожалуй, единственный предмет изображения - переживания и чувства автора; лири-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ческая суть в них выявляет себя с наибольшей открытостью. Задачей В.Тельпугова в "Багровой гвоздике" было передать то благородное чувство глубочайшей признательности, бесконечной благодарности, которое он испытывает к погибшим в боях за отчизну.

В послевоенных миниатюрах М.Пришвина есть и "картины природы, размышления писателя, философские обобщения, или просто какой-нибудь удивительный факт" (В.Инбер). Современные миниатюры весьма разнообразны и по манере подачи художественного материала, по самому характеру повествователя. Л.Безруков написал цикл миниатюр, выдержанных в сказовой манере. В основу его "Солдатки" положена интересная случайность, ярко осветившая трагическую сторону жизни женщины-вдовы, ее несказанное горе, ее несбывшиеся надежды. Здесь нет описания обстановки, никакого упоминания о внешности и привычках героини, ничего не говорится о ее семье. Все сосредоточено на одном мотиве, на одной мысли женщины, на одном ее чувстве. Эта сверхскупость в описаниях и характеристиках, в использовании художественных средств свойственна и другим миниатюрам, она становится их типологической чертой ("Про медведя" Л.Безрукова, "Цветы дуба", "Пчела" и "Дорога" В.Тельпугова, "Теплые руки" и "Человек все может" Л.Гурунца и др.). Для них характерно повышенное внимание к речевому строю, к структуре фразы, к особой ритмической ее упорядоченности. В них каждое слово очень весомо, с максимальной точностью выверено (должно быть выверено) со смысловой, эмоционально-стилистической точки зрения.

Миниатюра не может жить без своей оригинальной художественной мысли, она не фрагмент, не заготовка к большому произведению, а самостоятельное творение со своими особыми художественными законами. В ней автор не освобождается от обязанности думать о типизации и обобщении, об отборе значительного и интересного. Однако подчас публикуются такие наброски, в которых нет ясной мысли, которые не отличаются завершенностью. Вряд ли такие вещи имеют право на публикацию.

Е.А.Козача

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ СОВРЕМЕННОЙ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ ДЛЯ ПОДРОСТКОВ

В автобиографической повести 60-х годов для подростков от-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ражаются сложные конструктивные процессы, происходящие в современной советской литературе и обусловленные поисками синтетических форм на разных путях художественного изображения действительности. Продолжая и развивая традиции русской литературы в области автобиографического жанра, современная автобиографическая повесть для подростков обрела ряд новых черт, качественно изменивших структуру жанра.

Как показывает идейно-художественный анализ повестей А.Соболева ("Грозовая степь"), Г.Михасенко ("Кандаурские мальчишки") и Г.Машкина ("Синее море, белый пароход"), общей особенностью этих произведений является обусловленность их сюжетов фактами реальной действительности, их документальность и в то же время независимость от автобиографического материала, раскрепощенность от жестких канонов хроники.

Прототипом главного героя в каждой повести служит сам автор, но отделенный, объективированный от его сегодняшнего "я". Рассказ о событиях художник ведет не сам, а поручает рассказчику, открыто организующему своей личностью весь текст. Сюжетные линии главных персонажей открыты, действие произведения оказывается как бы фрагментом из истории данной личности. При этом авторы берут для исследования наиболее значительный, поворотный этап в развитии самосознания и нравственных свойств своих героев.

В связи с обостренным вниманием к нравственно-психологическим проблемам, к человеческой личности и процессам ее формирования в рамках не нового жанра проступает новый подход к материалу, заключающийся в повышенной аналитичности, в конкретности и социальности раскрытия понятий добра и зла. Основой сюжета становится не столько конфликт характеров, сколько нравственное возмужание героя, само движение характера, его внутренние изменения и противоречия. Динамичность действия создается не за счет внешних событий, а за счет напряженности духовной жизни. Изменились и принципы композиционного построения автобиографической повести: в ней теперь не выделяются три этапа повзросления, как это было у Л.Толстого, М.Горького, Ф.Гладкова, А.Гайдара и др.

При общности некоторых особенностей каждая из рассматриваемых повестей представляет собою оригинальное, самобытное художественное исследование жизни. Стилевое их своеобразие обусло-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

влено оригинальностью исходного материала, принципами его обработки, определяемыми внутренней ориентацией на специфического читателя и идеей произведений, степенью автобиографичности и различными способами проявления автора. Повести названных писателей разнятся между собой по идейно-художественному замыслу, по характеру героя-рассказчика, по типу конфликта и способам его художественной реализации: каждый из писателей создает свой поэтический мир, отражающий те или иные грани современной действительности.

Несмотря на различие в материале и в подходе к нему, существует нечто общее, сближающее повести Соболева, Михасенко и Машкина. Это общее - в стремлении исследовать процесс формирования личностных свойств растущего человека, проследить нравственные и психологические перемены в его характере. Психологизм обогащает структуру автобиографических повестей, а усиление лирического начала приближает их к повести лирической, с которой их роднит преобладание субъективного восприятия мира над объективностью его изображения, лирическая активность героев, использование приема рассказа от первого лица. Вместе с тем сохраняются и черты автобиографического жанра, ибо авторы стремятся "воссоздать подлинное и пережитое, осмыслить исторически достоверное, объективно происходящее, как личное, бережно принятое в душу".

Анализ автобиографической повести 60-х годов для подростков позволяет сделать вывод о том, что в детской литературе, как и в литературе для взрослых, идет процесс обновления "старых" жанров (жанровая "диффузия"), не ведущий, однако, к потере "жанрового лица" (В.Синенко).

В.М.Сердюк

ЖАНР СОНЕТА В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ

В русскую поэзию сонет пришел из Западной Европы, и пройдя сложный путь от Тредиаковского, через Жуковского, Пушкина, Дельвига, Бенедиктова, Полонского, Майкова, Брюсова, Анненского, Бунина, вошел как оригинальное наследие поэтической культуры прошлого в советскую поэзию. В исследованиях, посвященных жанру сонета (Л. Гроссман, Г.Шенгели, Р.Самарин, И.Бехер и др.), акцентируется

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

внимание преимущественно на архитектонике его классических форм; И.Бехер сделал небезрезультативную попытку охарактеризовать философско-лирическую природу сонета. Современный русский сонет, т.е. сонет последних 15-18 лет, не исследован вовсе: видимо, сложившаяся в литературоведении традиция подменять насущно необходимое изучение "жанрового хозяйства" современной советской лирической поэзии туманными рассуждениями о "размывке" жанровых границ дала о себе знать и в отношении к сонету.

Обследование современной русской советской поэзии позволило выявить более ста сонетов у 20 поэтов. Наиболее оригинальные в художественном отношении сонеты созданы такими поэтами, как А.Ахматова, Л.Васильева, Е.Винокурова, Д.Вышеславский, А.Гитович, Е.Долматовский, М.Львов, Л.Мартынов, Н.Матвеева. А.Межиров, Ю.Мориц, Л.Озеров, С.Поделков, А.Тарковский, Н.Ушаков.

Какой-либо отчетливой "привязанности" в обращении к жанру сонета у поэтов романтического или реалистического стилевых направлений в современной лирической поэзии обнаружить не удалось. Несомненно одно: современный сонет, как и прежде, преимущественно является философско-лирическим, отчасти - интимно-лирическим, и лишь в редких случаях - сатирическим, обличительным.

Метро-ритмическая конфигурация сонета остается по-прежнему преимущественно такой, какую дает 5-стопный ямб с чередованием женских и мужских клаузул, которое строфически урегулировано как в катренах, так и в терцетах. Это свидетельствует о преобладании и в современном сонете элегической тональности. Однако вариативность метро-ритмической конфигурации его значительно увеличивается за счет значительного изменения канонических норм в отношении способов рифмовки (AbbA; AbbA; Cde; ded). Но, как известно, уже Пушкин допускал в этом отношении значительные "вольности"; более того, они налицо и у Шекспира.

У Мартынова, Мориц, Гитовича, Винокурова есть сонеты с такой вот сложной рифмовкой: abab;baab;bba;bba (Гитович); abba;abba; ccd;eed(Мартынов); aabb;ccb;cdd;dcd (Мориц). В остальном преобладают более традиционные формы типа: abab; abab; ccd;ccd (Львов); abab; cdcd;eff; edd(Матвеева, Межиров и др.).

Из других метро-ритмических форм обнаружены отдельные случаи выполнения сонетов 4-х стопным ямбом (8), дактилем (2), хореем (1), анапестом (3). Сам по себе этот факт небезынтере-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

сен, ибо свидетельствует о том, что просодия русской поэтической речи, видимо, дает полную возможность использования в сонетной жанровой форме самых различных размеров.

Несомненный интерес представляет опыт Л.Васильевой, создавшей совершенный (и не только в техническом отношении) венок сонетов - поэму "Три жизни", состоящую из 15 сонетов, последняя строка каждого из которых открывает следующий сонет, а сонет "звезда" (или "роза") венка состоит из строк, последовательно повторяющих первые и последние строки всех предыдущих 14 сонетов.

Приведенные выше факты, как и то, что в современной советской русской поэзии есть "усеченные" сонеты, "хвостатые" сонеты, четырнадцатистишные стихотворения, которые со всем основанием можно назвать по отношению к жанру сонета "вторичными жанровыми образованиями", свидетельствует о том, что сонет как жанр в советской поэзии наших дней живет достаточно полнокровной жизнью. Более того, он несомненно оказывает влияние и на другие национальные советские поэзии (киргизскую, дагестанскую), в которых сонет появился совсем в недавнее время.

М.А.Рудов

ЖАНР БАСНИ В ПРОЦЕССЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЛИТЕРАТУР НАРОДОВ СССР

Обладая традиционной устойчивостью и повторением жанрового стереотипа в большей мере, чем другие жанры, басня постоянно меняется под влиянием новых факторов национального литературного развития и процесса взаимодействия литератур.

В басне своеобразно выражена жизнь народа, его обыденная, житейская философия, или точнее, притчевое сознание. В этом смысле басня как явление истории литературы сугубо национальна. Больше того, через литературу она становится фактором народного сознания, частью национального мира. К примеру, ряд житейских ситуаций и отношений может быть приведен к басенному стереотипу "Тришкин кафтан" или "демьянова уха" только на русском языке и только как выражение русского взгляда на жизнь. У другого народа эти же ситуации и отношения вызовут другие басенные стереотипы, имеющие свою национальную окраску. Но сходство ситуаций и отношений не

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

безразлично для басни. В конце концов, механизм басни в том и состоит, чтобы объяснить (назидательно или насмешливо) неизвестное через условно известное. Поэтому басня во всемирной литературе свободно пользуется готовыми сюжетами, которые одна национальная литература перенимает у других. Тем самым через жанр басни проходит линия литературного влияния и взаимодействия более отчетливо, чем через другие жанры.

С точки зрения жанровой структуры именно в историческом процессе взаимодействия литератур басня приобретает традицию и, следовательно, устойчивое состояние. В своем современном виде она существует на фоне Эзопа, "Панчатантры", "Калилы и Димны", Федра, Лафонтена, Крылова и других источников, состав которых несколько меняется применительно к данной национальной литературе.

Взаимодействие литератур народов СССР придало крыловской басенной традиции особое значение для жизни жанра басни. Переводы басен И.А. Крылова известны почти на 70 языках народов и народностей Советского Союза, в большинстве случаев они представлены отдельной книгой. Во многих литературах, профессионально оформившихся после революции, через басни Крылова установилось отношение к мировой басенной культуре и была творчески осмыслена сама структура басенного жанра. Но и в тех литературах, где еще до основания наследия Крылова имелась собственная национальная басенная традиция, переводы басен великого русского баснописца оказали значительное влияние на последующее баснетворчество.

Русская басня также заимствует из других литератур народов СССР сюжеты и темы, активно использует фактор сближения для своего развития.

В процессе взаимодействия литератур народов СССР складываются черты общности жанра басни, происходит выравнивание его состояний. Показателем этого служит сходство жанровых форм басни в национальных литературах народов СССР, общие для всех них свидетельства сдвигов в жанре. Это говорит о том, что не без участия процесса взаимодействия литератур народов СССР древний жанр басни меняется, следовательно, не стареет.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Т.Г.Леонова

ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ XIX ВЕКА В ЕЕ ОТНОШЕНИИ К ФОЛЬКЛОРНОЙ

Литературная сказка в ее отношении к фольклорной, являясь жанром вторичным, многое восприняла от своей предшественницы. Общие для литературной и фольклорной сказки черты являются их доминирующими жанровыми признаками. Это: многофункциональность жанра; необычное с точки зрения привычных жизненных представлений содержание; наличие фантастики, обусловливающей своеобразие образности и особый эффект художественного изображения; свойственные данному жанру особенности сюжетно-композиционной структуры (замкнутость и устойчивость формы, движение сюжета в условном времени и пространстве, неожиданность сюжетных ситуаций и поворотов, повторяемость однородных действий и т.д.); сказовая форма повествования.

При всем общем, что свойственно фольклорной и литературной сказке, между ними есть различия, обусловленные, главным образом, разной природой их создания и разными способами их распространения. Эти различия усугублялись по мере развития литературной и фольклорной сказки в XIX веке.

Литературная сказка в первую половину XIX века характеризуется большей степенью близости к народной, чем во вторую половину столетия. В сказках писателей первой половины XIX века обнаруживается непосредственная связь с фольклором. Сюжеты народных сказок использованы писателями в качестве сюжетной основы для их собственных сказок. Их поэтический стиль многими чертами близок к народно-сказочному. Однако при всей близости к народно-поэтическим истокам сказки писателей первой половины XIX века не являются только обработкой народных. Творческая индивидуальность писателей сказывается в авторской трактовке сказочных событий и образов, в особом для каждого из них эмоциональном тоне, в стихотворной форме повествования, утвердившейся в литературе первой половины XIX века.

В сказках писателей второй половины XIX века нет прямой зависимости в сюжетной основе от народных сказок. У большинства писателей этого времени сказки совершенно оригинальны по сюжетам

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

и не имеют параллелей в фольклоре.

Однако при всей оригинальности сюжетов и их несхожести с народными литературная сказка XIX века использовала из народной сказки ее принципы сюжетостроения, некоторые способы изображения персонажей, сказовую форму повествования, сохраняя таким образом общность важнейших жанровых признаков.

Наряду с сохранением традиций народной сказки в литературной сказке этого периода происходит отталкивание от них. Это проявляется и в использовании фольклорных приемов в несвойственных для них функциях, и в утверждении в литературной сказке жанровых компонентов, вообще не характерных для народного творчества.

Приобретение литературной сказкой во вторую половину XIX века новых жанровых черт - это прежде всего результат ее связей с общим литературным процессом эпохи, активного воздействия на сказку таких жанров литературы того времени, как рассказ и очерк, а также жанров нелитературных - прокламация, трактат и пр. Сказка совмещает в себе элементы разных жанров, становится жанром синтетическим.

Н.А.Новоселова

ПЕСЕННО-ИГРОВОЙ ФОЛЬКЛОР
(некоторые вопросы изучения жанра)

Произведения песенно-игрового фольклора издавна привлекали внимание собирателей своими эстетическими качествами и своеобразием исполнения. Особенно многочисленные их публикации появляются в XIX веке и в 60-70 - е годы нашего времени. В научном отношении публикуемые тексты неравноценны: многие из них не содержат паспортных данных, не указывают на временную приуроченность жанра, не включают описания игры.

По существу изучение песенно-игрового фольклора началось лишь в советской фольклористике 60-70-х годов. Однако в большинстве появившихся в это время работ затрагиваются частные вопросы, касающиеся отдельных групп игровой поэзии без четкого определения их жанровых признаков. Одни ученые включают в состав игровой поэзии, кроме хороводных и игровых, вечерочных (по терминологии А.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Старовойтова - проходочные) песни. Другие исследователи, справедливо отмечая необходимость отделения игровой песни от хороводной, предлагают проходные песни относить к лирическим. По-видимому, отнесение проходочной песни к группе лирических неправомерно, ибо в этом случае игнорируются особенности исполнения, бытования и поэтики жанровой разновидности.

Отсутствует в работах и четкая классификация произведений песенно-игрового фольклора. При записи фольклористы относят произведения к той или иной группе либо произвольно, либо так, как сообщает осведомитель. Произведения одной жанровой разновидности часто включаются в разные группы, в зависимости от того, какой принцип положен исследователем в основу подразделения.

Очевидно, этот вопрос нуждается в разработке.

До сих пор нет единообразия в терминах. Принятые в фольклористике обозначения зачастую повторяют народные определения. Очень часто термин используется без указания, какие именно произведения относит автор к данной жанровой разновидности, по какому принципу объединяет их. Соотнесенный лишь с народным названием, термин часто не несет никакой информации об особенностях произведения.

Требует уточнения вопрос о времени активного бытования песенно-игрового фольклора. Фольклористы различных местностей отмечают разные сроки исключения жанра из сферы активного бытования.

Нет единого мнения между фольклористами и в вопросе о сохранности жанра. По-видимому, этот вопрос нужно решать дифференцированно, говоря о каждой жанровой разновидности в отдельности и связывая ее сохранность с рядом факторов: среди бытования, поэтической традицией данной местности, художественными достоинствами произведения, своеобразием исполнения и эстетическими установками.

Представляется целесообразным рассматривать жанровые разновидности не изолированно, как было принято в фольклористике, а в системе всех групп песенно-игрового фольклора. Такой подход позволит определить характер взаимодействия песенно-игровых форм, выявить тенденции в развитии жанра в период его активного бытования.

В фольклористике неоднократно отмечалось, что игровая поэзия занимает промежуточное положение между лирикой и драмой

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

стоит уяснить взаимовлияние этих жанров, равно как и установить связь песенно-игровой поэзии с обрядовой. Также требует разработки вопрос о художественных средствах песенно-игрового фольклора (связь словесных образов с хореографическими, музыкальными, пластическими).

Наблюдается незакрепленность ряда текстов с формой исполнения, способность песни переходить из игровых в проходочные и наоборот. Предстоит выяснить, чем обусловлена эта подвижность, о каких процессах в игровой поэзии она свидетельствует.

Следует выяснить условия появления жанровых разновидностей песенно-игрового фольклора. В фольклористике не ставился вопрос о времени возникновения игровых и проходочных песен. Очевидно, появление жанровых разновидностей игровой поэзии обусловлено разным уровнем общественного и эстетического сознания и является выражением различных общественных потребностей.

Решение намеченных вопросов позволит определить своеобразие каждой жанровой разновидности, уяснить истоки ее художественной структуры и объяснить судьбы жанра.

В.М.Яценко

ПРОБЛЕМЫ ДРАМЫ В ЖАНРОВОЙ ЭСТЕТИКЕ РОМЕНА РОЛЛАНА

Не опубликованные драмы Роллана продолжают сохранять интерес для исследователей; литературный дебют его при всем несовершенстве и неуверенности почерка заслуживает особого внимания как отправная точка эстетических исканий.

Вопросы искусства занимают большое место в драмах, определяя во многом выбор героев, их место в идейно-образной структуре (почти в каждой пьесе рядом с главным героем подчас как антитеза его - личность художника). Генетически ранние драмы связаны с неосуществленными замыслами романа "Художники" и ненаписанной драмой "Архангело" (о Микель Анджело).

В изображении творцов искусства - живая пульсация ищущей мысли Роллана, одновременно идущей в разных направлениях, но во многом угадываются будущие, чисто ролановские акценты. Поэтика ищущей мысли - в своеобразной авторской тональности: общая ат-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

мосфера восхищения "страстной душой художников и великих кондотьеров Ренессанса" содержит и ноту иронии, рождающей многоаспектные антиномии. "Смесь энтузиазма, иронии, презрения" определяет звучание многих пьес.

Проблема общественной миссии художника, путей и средств ее реализации - в центре раздумий Роллана: или художник вдумчивый летописец эпохи, великих деяний других (это много, но и мало-быть только эхом других!), или сам великий деятель, изменяющий вкусы публики, направляющий мысли своего времени (Это прекрасно, но как быть, если подавляющая часть публики не читает?). Диалог Эмпедокла и художника ("Эмпедокл") содержит в зародыше некоторый круг вопросов, которые позже найдут блестящее выражение в "Народном театре".

В плане антитезы даны различные представления об основах категории прекрасного в искусстве, чувства эстетического наслаждения: или ощущение совершенства, гармонии или моральные понятия-любовь, доброта? Проступает ирония Роллана в адрес нормативной эстетики, намечается понятие художественной правды как первоосновы искусства. Микель-Анджело ("Савонарола") - первый, появившийся у Роллана, художник с диалектическим мышлением, которое позволяет ему правильно видеть. Это художник, который "чувствует все, понимает все - и каждую вещь, и ее противоположность - и который (дар еще более редкий) видит их в определенном ряду взаимосвязей и судит о них, сообразуясь с этими уровнями". В понятие "правильно видеть" включается Ролланом широта, эпичность мировосприятия. У великих художников, по Роллану, реализм содержит в себе "элементы импрессионизма" - печать их неповторимой субъективности. Некоторые мысли об эстетической значимости индивидуальности художника, непосредственности его чувств прямо перекликаются с его последующей страстной работой "Причины упадка живописи в Италии XVI века."

Роллан ищет новых путей в искусстве, но видна неопределенность, множественность его жанровых ориентаций. С одной стороны - неприятие французской классической трагедии и комедии, которые представляются ему в эту пору "строго лимитированными, скучными", но с другой - в своем стремлении к концентрированному действию, немногочисленности действующих лиц, предельной значимости финала он говорит о классической трагедии как образце. С одной стороны - неприятие

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

романтических реминисценций ("избегать, как чумы"), а с другой - притягательная власть Шекспира. С одной - "никакой истории", "никакого местного колорита" - они лишь декорум или для изображения героев, призванных, по замыслу автора, вдохнуть волю к жизни, героическому самоутверждению личности, презрение к демотизму; или для прозрачных обобщенных аналогией с современной Роллану эпохой декаданса. С другой - скрупулезность исторических изысканий в процессе работы над пьесами, первые акты в общей структуре драмы мыслятся как увертюры, долженствующие вводить читателя "в климат эпохи".

Жанровые искания Роллана в своей генеральной линии идут в русле шекспировских традиций, романтической драмы: герой - "гений, возвышающийся над миром и презирающий его", драматические коллизии раскрывают преимущественно "драму души и героя", всепоглощающие страсти; романтическая поэтика контрастов, неожиданностей; резких переходов определяет во многом характер "энергии в развитии действия", боясь мелодраматизма, Роллан тем не менее часто во власти его.

Драматические, эпические и лирические элементы представляют три противоборствующие стихии в ранних драмах Роллана. Описательно-повествовательные приемы, изображение многих событий как рассказа о них, -многовариантны, но Роллан не фиксирует своего внимания на них. Главное для него - стихия лиризма и драматическое действие. В намерениях автора - целенаправленная властная лирическая оркестровка всех художественных компонентов драмы. Сконцентрированная на немногих сценах, немногих персонажах, драма, по замыслу автора, во всем остальном должна стать "очень свободной, волнующей и живой". Цементирует все - особый ритм внутреннего движения пьесы ("Ритм для меня - это все"). Фабульно-событийная канва погружается в цепь лирических лейтмотивов, ассоциаций; символика природы, поэтика недосказанности, лирические монологи подчинены созданию многозначной эмоциональной атмосферы. ("Я использовал здесь все средства, которые были в моем распоряжении: поэзию, красноречие и драму"). Ранние драмы Роллана, заметки к ним выражают стремление автора создать синтетический жанр - лирической романтической драмы, где стихия лиризма существенно трансформирует все ее элементы.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

рамов А.М.....188
рамович Г.Л.....3,54
соний.....46
афий.....47
зман Д.Я.....115
тматов Ч.....186
ксенов В.П.....182
лексеев В.А.....183
лексеев М.П.....47,56
лигер М.И.....187
лтаузен Д.М.....144
ль Д.Н.....172,173
метистов М.Е.....154
накреонт.....46
ндерсен Г.Х.....151,152
ндреев Л.Н.....112-116
нненков П.В.....83
нненский И.Ф.....194
нтокольский П.Г.....187
нтонов С.Ф.....160
нуй Ж.....153
нуфриев Г.Ф.....81
рагон Л.....9
ракчеев А.А.....47
рбузов А.Н.....174,175
сеев Н.Н.....136-138
стафьев В.П.....191
фанасьев В.В.....156
хматова А.А.....145,195
чатова А.А.....112

абель И.Э.....132,140,141
агрицкий Э....141-143,156-159
ажов П.П.....64,71
айрон Д.Г.....34,46
акхилид.....46

Бальзак О.....81
Баратынский Е.А.....50,51
Бармин А.В.....161
Баруздин С.А.....190
Басардин В.....95,96
Баттё Ш.....32,33,42
Батюшков К.Н.....45,46
Бахтин М.М.....16,67,69,85,99
Бедный Д.....140,141,144
Безруков Л.М.....191,192
Безыменский А.И.....144
Беккер М.И.....139
Белинский В.Г....6,24,34,55,56,
81,124
Белов В.И.....182,184,185
Белый А.....120,125
Беляев А.Р.....20
Бенедиктов В.Г.....194
Бент М.И.....22
Берковский Н.Я.....82
Бехер И.....7,194
Бидерман К.....31
Бион.....46
Битов А.Г.....181-183,191
Блинова Э.В.....146
Блок А.А.....12,13,51,113,
116-118,136,145
Блэр Г.....32
Богданов А.....16
Богомолов В.О.....190
Бондарев Ю.В.....186
Бонне Ш.....31
Борев Ю.Б.....16
Борисов-Мусатов В.Э.....111
Бочаров А.Г.....182,184
Брадис Л.В.....

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Брехт Б.....9
Брюсов В.Я.....47,56,57,113,
119-121,194
Буало Н.....44
Булгарин Ф.В.....22
Бунин И.А.....51,110-113,
139,194
Бушмин А.С.....16
Быков В.В.....187
Быков Л.П.....141
Бялый Г.А.....74

Ванников А.И.....123
Васильев Б.Л.....186,187,190
Васильева Л.Н.....195,196
Васильковский А.Г.....5
Венгеров С.А.....73,118
Веневитинов Д.В.....50
Верн Ж.....20
Верцман И.Е.....71
Верцута З.Я.....161
Веселовский А.Н.....3,32
Вешнев В.....138
Викулов С.В.....188
Виланд Х.М.....34
Винкельман И.И.....46
Виноградов И.А.....10
Винокуров Е.М.....195
Вольпе Л.М.....189
Вольтер Ф.М.....46,72
Воронский А.К.....138-141
Востоков А.Х.....34
Вулис А.....16
Вышеславский Л.Н.....195
Вяземский П.А.....32,33,44,45

Габрилович Е.И.....154
Гагедорн Ф.....38
Гайдар А.П.....193
Галлер К.-Л.....32
Гамзатов Р.....46
Гатти А.....172
Гегель.....3,181
Геллерт Х.Ф.....38
Гердер И.Г.....31,34,66
Герман А.И.....154
Герцен А.И.....11,67,68,69
Гете И.В.....28,46,72
Гизо Ф.....31
Гинзбург Л.Я.....68
Гитович А.И.....195
Глаголев А.Г.....32
Гладков Ф.В.....193
Глинка Ф.Н.....46,47
Гоголь Н.В.....27,54,62-67,81,
82,92,101,104,124
Головенченко Ф.М.....3,54
Головчинер В.Е.....151
Гомер.....34,46
Гончаров И.А.....67-69,77
Гончарова М.В.....132
Гор Г.....183
Гораций.....41-43,47,56,57
Горбов Д.А.....138
Горелов А.....118
Горький А.М....20,94,113,115,
125,138,139,141,161,193
Гофман М.Л.....39,40
Грекова И.Н.....182
Греч Н.И.....22,26,32
Гречнев В.Я.....138,139
Грибачев Н.М.....188
Грибушин И.И.....45
Григорович Д.В.....101,106
Григорьев А.А.....51
Громов П.П.....12
Гроссман Л.П.....87,139,194

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Гудзенко С.П.....158
Гудрич Ф.....173
Гуковский Г.А.....35,65
Гуляев Н.А.....71
Гурунц Л.....191,192
Гусев В.М.....144

Даль В.И.....70,71,101
Данте А.....24,58,134
Дашков Д.В.....48
Дельвиг А.А.....47,47,65,194
Дементьев Н.И.....144
Дербенев Г.И.....56
Дергачев И.А.....92
Державин В.В.....142
Державин Г.Р.....46,52, 57
Диккенс Ч.....24
Дмитриев И.И.....37,38,39,46
Довженко А.П.....177,178
Долгополов Л.К.....136
Долматовский Е.А.....195
Достоевский Ф.М....24,51,54,67
68,74–88,93,96,103
Драгомирецкая Н.В.....132
Дроздов Г.....172,173
Дудин М.А.....188
Душина Л.Н.....35
Дыханова Б.С.....98
Дюринг Е.....94
Ельницкая Л.М.....119
Ерошин И.Е.....135
Ершов Л.Ф.....161
Есенин С.А.....140

Жанен Ж.....23
Жегин Л.Ф.....10
Жеребцов Б.И.....122
Жилякова Э.М.....78
Жирмунский В.М.....111
Жироду Ж.....153

Жук А.А.....67
Жуков В.С.....189
Жуковский В.А.....30–44,48,194
Журбина Е.И.....139
Заболоцкий Н.А.....141–143,168
Зазубрин В.Я.....127,135
Зайцев В.А.....187
Залыгин С.П.....160,163–167
Заманская В.В.....156
Заманский Л.А.....143
Замятин Е.И.....140
Засодимский П.В.....96
Злобин С.П.....119
Золотницкий В.Т.....27
Зубанин Б.М.....190
Зубков В.А.....116
Зуев И.....27
Зульцер И.Г.....32,33, 42
Иванов Вс.В.....125,140
Иванов Вяч.И.....85
Измайлов А.Е. 38
Инбер В.М.....138,187,192
Иссова Л.....191
Итин В.А.....134,135

Казаркин А.П.....12
Казаков Ю.П.....181,182
Кайгородов В.И.....87
Кайзер В.....24
Каноат М.....188
Кант И.....31
Кантемир А.Д.....42
Канунова Ф.З.....30,53
Карамзин Н.М.....31
Караччоли Л.А.....28
Каргалицкий Ю.И.....18
Карпов А.С.....137
Кацев А.С.....126
Квятковский А.П.....54
Килти Д.....172

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Кипхардт Г.....172
Кирай Д.....81
Кирпотин В.Я.....85, 86, 88
Киселев Н.Н.....14
Княжнин Я.Б.....27
Ковалева Н.И.....26
Коган П.Д.....156, 158
Кожинов В.В.....113
Кожухова С.К.....189
Кожевников С.Е.....154–156
Козача Е.А.....192
Козлова С.М.....16
Кок П.....23
Кокс У.....27
Колесникова Р.И.....134
Кольцов М.Е.....146, 147
Кондильяк Э.Б.....31
Коптелов А.Л.....154–156
Коржавин Е.....27
Корокотина А.М.....138
Короленко В.Г....93, 94, 108–110, 140, 141
Крашенинников С.П.....27
Крутилин С.А.....190
Крылов И.А.....37, 39, 122, 197
Кугультинов Д.....188
Кузмичев И.К.....134, 188
Куклина Е.А.....121
Кулешов В.И.....67
Кульчицкий М.В.....156, 158
Кунгуров Г.Ф.....154–156
Куприн А.И.....113
Куранов Ю.Н.....181, 191
Куртс-Малер Г.....23
Кутузов А.М.....28
Лабрюйер Ж.....31
Лаврентьев Б.А.....125
Лавров Л.А.....141, 142
Лагарп Ж.-Ф.....32, 33, 42–44, 46
Лазарчук Р.М.....25
Ламот У.А.....38
Лапина Л.В.....51
Ларош С.....29
Ларошфуко Ф.....31
Лафонтен А /Д.Науман/.....23
Лафонтен Ж.....37, 38
Левшин В.А.....28
Лехнев А.З.....138
Лейдерман Н.Л.....9
Лейкин Н.А.....105, 106
Лем С.....19, 20
Ленин В.И.....121
Леонов Л.М.....15, 125, 140, 149–151, 180, 185
Леонова Т.Г.....198
Лепехин И.И.....27
Лермонтов М.Ю.....20, 60–62, 68 76–78, 92
Лесков Н.С.....64, 71, 93, 94, 98–103
Лессинг Г.Е.....38, 39, 40
Липатов В.А.....96
Лихоносов В.И.....181, 182
Лихтвер М.....38
Лобанов В.М.....139
Ломоносов М.В.....22, 32, 47
Луговской В.А.....9, 142, 143 145, 156, 157
Лукановский А.В.....98, 101
Луконин М.К.....156
Луначарский А.В.....138, 139
Львов М.Д.....195
Магай И.....146
Майков А.Н.....194
Майков В.Н.....68
Майоров Н.П.....156, 158
Малышкин А.Г.....124, 125
Мамин-Сибиряк Д.Н.....93, 94

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Манн Т.....103
Манн Ю.В.....67,74
Мариан Схоластик.....46
Марков Г.М.....154,155
Маркович В.М.....74
Маркявичюс А.М.....184
Марлитт Э.....23
Мармонтель Ж.Ф.....32
Мартынов Л.Н.....155,195
Марцинкявичюс Ю.....183
Маршак С.Я.....22,46
Матвеева Н.Н.....195
Матяш С.А.....57
Машкин Г.Н.....193
Маяковский В.В....20,51,57,136, 137,138,140,145,158
Межелайтис Э.....9
Межиров А.П.....195
Мезенцев М.....180
Мейсаков Н.А.....154
Мелетинский Е.М.....10
Мельников-Печерский П.И..96-98
Менцель К.-А.....32
Мерзляков А.Ф.....34,48
Мешков Ю.А.....136
Миллер Ф.И.....31,63
Мильтон Дж.....58
Минаев Д.Д.....95
Минский Н.М.....101
Мислорев А.....155
Митренина Т.Н.....110
Михасенко Г.П.....193
Молдавский Д.М.....138
Мольер Ж.-Б.....58
Монакова И.Ф.....21
Мориц Ю.П.....195
Мосх.....46
Мур Т.....34
Муравьев М.Н.....35-36
Мущенко Е.Г.....62
Нагибин Ю.М.....186
Надеждин Н.И.....65,67
Найденов С.А.....115,116
Наровчатов С.С.....156
Неелов Е.М.....18
Некрасов Н.А.....20
Непомнящий В.С.....56
Неруда П.....9
Никитин Д.И.....138
Никитина Е.Ф.....118,188
Нилин П.Ф.....185
Нинов А.А.....160
Новоселова Н.А.....199
Носов Е.И.....184
Огнев О.В.....190
Одиноков В.Г.....89
Одоевский В.Ф.....67
Озеров Л.А.....195
Ольхон А.....154
Онегин А.Ф.....30,39
Осмоловский О.Н.....76
Остолопов Н.Ф.....55
Островский А.Н....90,91,92,115
Паверман В.М.....172
Павлов М.Г.....65
Павловский А.И.....188
Паллас П.С.....27
Панов Н.Н.....144
Пастернак Б.Л.....144
Пашнев Э.И.....172,173
Пересветов Р.Т.....155
Перцовский В.....182
Песков В.М.....191
Петровский М.А.....10
Пильняк Б.А.....125,140
Пиндар.....46
Пинский Л.Е.....16
Писемский А.Ф.....77,94
Платон.....46

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Платонов А.П....71,125,128-132
Погодин М.П.....65,67
Поделков С.....195
Полевой Н.А.....67,83
Поленов В.Д.....110
Полонский Я.П.....194
Поспелов Г.Н.....3,179
Потапенко И.Н.....101
Правдухин В.П.....134
Пришвин М.М....161,162,191,192
Прокофьев А.А.....187
Прокопьева Н.И.....154
Прохоров Е.И.....146
Пруцков Н.И.....67,93
Пуришев Б.И.....120
Пушкин А.С.....22,34,44-51,54,
56-60,62,65-67,75,77,
81-83,124,139,158,168,
169,194
Радищев А.Н.....56,60
Радищев П.....155
Радоев И.....172
Разин С.Т.....49
Райкин А.И.....191
Рамлер К.В.....34,41
Рахманинов С.В.....111
Редькин В.А.....167
Резанов В.В.....32
Рейснер Л.М.....126,135
Ремизов А.М.....125
Реморова Н.Б.....38
Рижский И.С.....32
Рихтер И.П.Ф.....32
Рождественский Р.И.....188
Розенмайер Н.И.....48
Розенфельд Б.....54
Роллан Р.....201,202,203
Рувинская С.В.....184
Рудов М.А.....196
Русина Н.С.....101
Руссо Ж.Ж....28,29,31,32,78,79
Ручьев Б.А.....136,187
Рыбальченко Т.Л.....180
Рылеев К.Ф.....47,51-53
Рыленков Н.И.....167-169,191
Салтыков-Щедрин М.Е...14,51,90,
91,92
Самарин Р.М.....194
Санд Ж.....79
Саути Р.....34
Сафронова Е.А.....159
Свительский В.А.....83,85
Свифт Дж.....27
Седых К.Ф.....155
Сейфуллина Л.Н.....125,135,141
Семанова М.Л.....108
Семенов Г.В.....181,182
Сенковский О.И.....22
Серафимович А.С.....94,126,127
Сервантес М.....23
Сергеев-Ценский С.Н.....113
Сердик В.М.....194
Середенко И.И.....85
Силенциарий.....46
Симонов К.М.....144,185
Синенко В.....194
Сиповский В.В.....28
Скобелев В.П.....70
Скотт В.....34
Скрибин А.Н.....111
Скюдери М.....23
Сланевский Л.В.....163
Слобожанинова Л.М.....176
Слонимский М.Л.....132,133
Смеляков Я.В.....136
Смирнов О.П.....189

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Смирнов С.С.....189
Смола О.....138
Соболев А.П.....193
Соболевская Г.И.....105
Соболевская Н.Н.....103
Соколов А.Н.....3
Соколов-Микитов И.С.....191
Соколовская Е.С.....178
Солоухин В.А.....181
Спивак Р.С.....49
Станюкович К.М.....95,96
Старовойтов А.....200
Стебун И.И.....7
Стенник Ю.В.....5
Степанов Е.И.....28
Столярова И.В.....101
Стругацкие А.Н. и Б.Н.....20
Субботин А.С.....3
Суворин А.С.....106,107
Сумароков А.П.....38,48
Суриков В.И.....110
Сурков А.А.....144
Сухово-Кобылин А.В....90,91,92

Таганов Л.....138
Тагер Е.Б.....139
Тамарченко Н.Д.....73
Тарковский А.А.....195
Твардовский А.Т.....9,22,136, 168-171,178
Тельпугов В.П.....191,192
Тимофеев Л.И.....3,16,54
Тихомиров В.Н.....71
Тихонов Н.С.....136,145,156, 157,187
Ткачев П.Н.....95,96
Толстой А.Н.....119
Толстой Л.Н....14,51,54,69, 77, 84,94,96,100,124,169,193
Тоом Л.П.....138
Торшин А.А.....185
Трифонов Ю.В.....182,183
Троепольский Г.Н.....160
Троицкий В.Ю.....70,98
Трушкин В.П.....139
Туниманов В.А.....81
Тургенев А.И.....32,91
Тургенев И.С....51,54,71-75,83, 84,96,101,110
Тынянов Ю.Н.....5,118
Тычина П.Г.....9
Тютчев Ф.И.....50,51

Умнякина Г.М.....169
Уоллес Дж.....23
Уразаева Т.Т.....60
Успенский Г.И.....94
Устрялов Н.Г.....31
Ученова В.В.....146
Ушаков Н.Н.....195
УэллсГ.....20

Фатов Н.Н.....138
Феваль П.....23
Федин К.А.....124,127,140,185
Федоров В.Д.....136,188
Федр.....41
Феокрит.....46
Фет А.А.....51
Фильдинг Г.....27
Флориан Ж.....30,37,38
Фоломкина О.С.....44
Фоменко Л.П.....130
Фонвизин Д.И.....27,32
Фориэль К.Ш.....46
Фори О.Д.....119
Фрейденберг О.М.....10
Фридлендер Г.М.....67,117
Фурманов Д.А.....126,127
Фурье Ш.....79

Хаккет А.....173
Хаустов Н.Т.....174

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Химич В.В.....I49
Хлебников В.В.....I58
Холендро Д.М.....I89
Холопов Г.К.....I9I
Хоххут Р.....I72

Цейтлин А.Г.....3

Черепахов М.С.....I39,I46
Чернышевский Н.Г....8,89,90,9I
Черняева Т.Г.....64
Чехов А.П...I3,I03-III,II5,II6
Чириков Е.Н.....II5
Чичерин А.В.....85
Чудаков А.П.....I82
Чудакова М.О.....I82
Чуковский К.И.....I38
Чупина Г.А.....4I
Шагинян М.С.....I27,I38
Шатров М.Ф.....I72
Шашков С.С.....95
Шварц Е.Л.....I5I -I54
Шекспир В.....58,I03,I35,203
Шелгунов Н.В.....95
Шелли П.Б.....56,57
Шенгели Г.А.....I94
Шенье А.....46
Шиллер Ф.....34,46
Шишков А.С.....32
Шишков В.Я.....II9
Шкаруба Л.М.....94
Шкловский В.Б.....24,85
Шлегель Ф.....32
Шлецер А.Л.....3I,66
Шолохов М.А.....I6I
Шомина В.Г.....48
Шубин Э.....I8I
Шукшин В.М.....I78,I84,I85

Эзоп.....4I
Эйдинова В.В.....I28
Эльсберг Я.Б.....I6
Эмин Н.Ф.....28-30
Эмин Ф.А.....29
Энгель И.Я.....32
Энгельс Ф.....94
Эрдман Н.Р.....I5
Эренбург И.Г.....I38,I4I,I80
Этов В.И.....85
Эшенбург И.И.....32,33,42

Ювенал.....4I,43,44
Юм Д.....3I
Юровская Л.А.....I65

Явчуновский Я.И.....I39
Якименко А.И.....I00
Якубовский Г.В.....I38
Янушкевич А.С.....30,58
Ясенский Б.....I80
Ясинская З.И.....II9,I20
Яценко В.М.....20I
Яшина Н.Г.....II5

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

СОДЕРЖАНИЕ

Субботин А.С. О категории жанра и ее соотношениях с "родами" и "видами"....3
Васильковский А.Т. Жанровый анализ литературного произведения....5
Стебун И.И. О качественных сдвигах в родово-жанровой природе литературы социалистического реализма....7
Лейдерман Н.Л. Жанр и проблема художественной целостности....9
Казаркин А.П. Художественная перспектива и жанр....12
Киселев Н.Н. Психологический анализ в сатирической комедии....14
Козлова С.М. О некоторых типологических особенностях сатирической комедии....16
Неелов Е.М. Жанровое своеобразие научной фантастики....18
Монакова И.Ф. Деталь как средство воплощения художественного времени в лирике....21
Бент М.И. Роль "тривиальной" литературы в развитии жанров....22
Лазарчук Р.М. От бытового письма к литературному....25
Ковалева Н.И. Литературное путешествие как жанр в русской литературе XVIII в....26
Степанюк Е.И. Формирование романа как жанра в творчестве Н.Ф.Эмина....28
Канунова Ф.З., Янушкевич А.С. Проблемы изучения библиотеки В.А.Жуковского в Томском университете и некоторые вопросы жанрового развития его поэзии....30
Душина Л.Н. М.Н.Муравьев и В.А.Жуковский в работе над жанром баллады....35
Матяш С.А. Русская басня конца XVIII - начала XIX вв.и басни В.А.Жуковского....37
Реморова Н.Б. Прозаическая басня Лессинга в переводе В.А.Жуковского....38
Чупина Г.А. Сатиры Горация и Ювенала в оценке Жуковского....41
Фоломкина О.С. Эволюция русской эпиграммы 1800 - 1830-х годов....44

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Грибушин И.И. Из истории русской антологической эпиграммы.....45
Шомина В.Г. Жанр литературной песни и русский романтизм первой четверти XIX века.....48
Спивак Р.С. Жанр философской лирики в русской литературе первой половины XIX века.....49
Лапина Л.В. Жанровая специфика "Дум" К.Рылеева.....51
Канунова Ф.З. Формирование эстетики малого повествовательного жанра в критике 10-30-х годов XIX века.....53
Дербенев Г.И. О жанровой природе стихотворений "Я памятник себе воздвиг" А.С.Пушкина и "Ассаргадон" В.Я.Брюсова...56
Янушкевич А.С. Особенности жанрового движения в прозе А.С.Пушкина.....58
Уразаева Т.Т. К проблеме жанрового своеобразия поздней прозы М.Ю.Лермонтова /"Штосс"/.....60
Мущенко Е.Г. Сказовое повествование и сказ-жанр в повестях Н.В.Гоголя.....62
Черняева Т.Г."Журнализм" как эстетическая основа жанра "Арабесок" Гоголя.....64
Жук А.А. Специфика жанрообразующих начал романа натуральной школы.....67
Скобелев В.П. Об особенностях фольклорного сказа в "Русских сказках" В.И.Даля.....70
Тихомиров В.Н. У жанровых истоков повести Тургенева "Фауст".....71
Тамарченко Н.Д. "Отцы и дети" И.С.Тургенева и пути русского романа.....73
Осмоловский О.Н. О жанрово-композиционных особенностях романа Лермонтова и Достоевского.....76
Жилякова Э.М. Жанр исповеди в творчестве Ф.М.Достоевского 40-х годов.....78
Ануфриев Г.Ф. О жанровой природе творчества Достоевского 1840-х годов.....81
Свительский В.А. Жанровая специфика романа Достоевского и теория авторской оценки.....83
Середенко И.И. Трагедийный конфликт и жанровая специфика романа Ф.М.Достоевского "Преступление и наказание".....85

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Кайгородов В.И. "Роман-трагедия" и "Братья Карамазовы" Достоевского.....87
Одиноков В.Г. "Нормативность" и психологизм в романе Н.Г.Чернышевского "Что делать?".....89
Брадис Л.В. Проблема характера в русской комедийной драматургии 50-х - 60-х годов XIX века.....90
Дергачев И.А. Русский очерк и роман. К вопросу о взаимоотношении жанров в литературном процессе 1860-1890-х годов.....92
Шкаруба Л.М. Проблема романа в критике журнала "Дело".....94
Липатов В.А. Жанр "жития" как элемент структуры романа П.И.Мельникова-Печерского "В лесах".....96
Дханова Б.С. Стилевые искания Лескова-художника в романе-хронике "Соборяне".....98
Якименко А.И. К вопросу о жанровом своеобразии рассказа в творчестве Н.С.Лескова 1890-х годов.....100
Соболевская Н.Н. Трагическое в поэтике повествовательного жанра у Чехова.....103
Соболевская Г.И. Жанровая эстетика в письмах А.П.Чехова 80-х - начала 90-х годов.....105
Семанова М.Л. Короленко и Чехов /к вопросу о композиции рассказа.....108
Митренина Т.Н. Роль ритма в преобразовании жанра короткого лирического рассказа /на примере бунинской прозы 1987-1909 гг./.....110
Ачатова А.А. Жанрово-стилевое своеобразие "Жизни Василия Фивейского" Леонида Андреева.....112
Яшина Н.Г. Художественные искания русской "натуралистической драмы" начала XX века.....115
Зубков В.А. Кольцевая композиция в лирике /поэзия А.Блока/.....116
Ельницкая Л.М. Жанровое своеобразие романа Вал.Брюсова "Огненный ангел".....119
Куклина Е.А. Жанровое своеобразие сатиры в юмористических журналах Сибири периода первой русской революции.....121
Ванюков А.И. К проблеме традиций и новаторства в русской советской повести 20-х годов.....123
Кацев А.С. Документализм и поиски новых жанровых форм в советской прозе первой половины 20-х годов.....126

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Эйдинова В.В. Жанровая структура ранних рассказов А.Платонова /Первая половина 20-х годов/.....128
Фоменко Л.П. Жанровая специфика повестей А.Платонова 20-х годов.....130
Гончарова М.В. Жанровые особенности ранних рассказов М.Слонимского.....132
Колесникова Р.И. Жанровая характеристика "Заповедей" В.Итина.....134
Мешков Ю.А. Жанр поэмы в творчестве Н.Н.Асеева.....136
Корокотина А.М. Жанровое своеобразие литературного портрета в критическом наследии А.К.Воронского.....138
Быков Л.П. О некоторых особенностях философской поэмы в русской советской поэзии 30-х годов.....141
Заманский Л.А. О жанровом своеобразии русской советской лирики 30-х годов.....143
Блинова Э.В. Конфликт в публицистических жанрах.....146
Химич В.В. Концепция человека и жанровая специфика романа Л.Леонова "Дорога на Океан".....149
Головчинер В.Е. Структура драматического действия в пьесе Е.Шварца "Тень".....151
Прокопьева Н.И. Художественный очерк писателей Сибири в годы Великой Отечественной войны.....154
Заманская В.В. Жанры героической лирики.....156
Сафронова Е.А. Рассказ и очерк 50-х годов /К проблеме взаимовлияния жанров/.....159
Вершута З.Я. О жанровой специфике "Кащеевой цепи" М.М.Пришвина.....161
Сланевский Л.В. Жанровые модификации романа в творчестве С.Залыгина.....163
Дровская Л.А. Художественное своеобразие романа С.Залыгина "Соленая Падь".....165
Редькин В.А. Лирический портрет как жанр в поэзии Николая Рыленкова.....167
Умнякина Г.М. Жанровое содержание пейзажной лирики А.Твардовского и категория времени.....169
Паверман В.М. К вопросу теории жанра документальной драмы.....172
Хаустов Н.Т. Психологическая драма как жанровая разновидность.....174

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Слобожанинова Л.М. Структура жанра киноповести.....176
Соколовская Е.С. К вопросу об эволюции жанрового содержания произведений советской литературы о труде.....178
Рыбальченко Т.Л. Бесфабульный рассказ 60-х годов и развитие современной повести.....180
Рувинская С.В. Категория времени и пространства в современном литературоведении /К проблеме жанра рассказа...184
Торшин А.А. Проблема жанра лирико-философской повести в современной советской литературе.....185
Зайцев В.А. Традиция лиро-эпоса военных лет в современной советской поэме.....187
Вольпе Л.М. Три типа фронтовой повести.....189
Огнев О.В. Прозаическая миниатюра как жанр.....190
Козача Е.А. Жанровое своеобразие современной автобиографической повести для подростков.....192
Сердюк В.М. Жанр сонета в современной русской поэзии.....194
Рудов М.А. Жанр басни в процессе взаимодействия литератур народов СССР.....196
Леонова Т.Г. Жанровая специфика русской литературной сказки XIX века в ее отношении к фольклорной.....198
Новоселова Н.А. Песенно-игровой фольклор /некоторые вопросы изучения жанра/.....199
Яценко В.М. Проблемы драмы в жанровой эстетике Ромена Роллана /на материале ранее не опубликованных драм/.....201

Указатель имен.....204

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

П Р О Б Л Е М Ы
Л И Т Е Р А Т У Р Н Ы Х Ж А Н Р О В
Материалы второй научной межвузовской
конференции 24-27 сентября 1975 г.
Томск. Изд. ТГУ, 1975 г., 216 с.

Редактор издательства А.В.Лисевич

КЗ 06223. Подписано к печати 3 июня 1975 года.
Формат 60 x 90 1/16; п.л.13,5; уч.-изд.л. 11,4.
Заказ 215 Тираж 500 экз. Цена 88 коп.

Издательство ТГУ, Томск,29, ул. Никитина,17.
Ротапринт ТГУ. Томск,29, ул.Никитина 17.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

1-981006