

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ГОРЛІВСЬКИЙ ІНСТИТУТ ІНОЗЕМНИХ МОВ (м. Артемівськ)
ДВНЗ «ДОНБАСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ»
ДОНЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ (м. Вінниця)

Східнослов'янська філологія

Збірник наукових праць

Випуск 28

Літературознавство

Артемівськ
2015

УДК 81+801+882+82
ББК Ш81.0+82.0
С92

Рецензенти: д. філол. н., проф. О. С. Киченко
д. філол. н., проф. О. С. Силаєв

Редколегія: д. філол. н. М. О. Вінтонів, д. філол. н. А. Р. Габидуліна (відповідальний редактор), д. філол. н. В. А. Глушенко, д. філол. н. К. Ю. Голобородько, д. філол. н. В. А. Гусєв, д. філол. н. І. П. Зайцева, д. філол. н. А. П. Загнітко, д. філол. н. Н. К. Кравченко, д. філол. н. Г. П. Лукаш, д. філол. н. П. В. Михєд, д. філол. н. Т. М. Марченко, д. філол. н. А. О. Новіков, д. філол. н. О. І. Панченко, д. філол. н. В. Л. Погребна, д. філол. н. Ф. М. Штейнбук, к. філол. н. І. О. Скляр (відповідальний секретар).

*Друкується за рішенням вченої ради Горлівського інституту іноземних мов
ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»
Протокол № 6 від 23 грудня 2015 р.*

ISSN 1992-9196

Постановою Президії ВАК України від 26.01.2011 р. №1-05/1 збірник «Східнослов'янська філологія» внесено до переліку фахових наукових видань, в яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт. Свідчення про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації КВ №16869-5632ПР.

Східнослов'янська філологія : зб. наук. пр. / Горлівський інститут іноземних мов; Донецький нац. ун-т. / Редкол. : А. Р. Габидуліна та ін. – Вип. 28. Літературознавство. – Артемівськ : ГПМ ДВНЗ «ДДПУ», 2015. – 176 с.

ISBN 978-617-7379-00-2

Збірник присвячено дослідженню актуальних проблем філології. Для наукових співробітників, спеціалістів-філологів, аспірантів, студентів-філологів, викладачів літератури та мов у школі.

УДК 81+801+882+82
ББК Ш81.0+82.0

Восточнославянская филология : сб. науч. тр. / Горловский институт иностранных языков; Донецкий нац. ун-т. / Редкол. : А. Р. Габидуліна и др. – Вып. 28. Литературоведение. – Артемовск : ГИИЯ ГВУЗ «ДГПУ», 2015. – 176 с.

ISBN 978-617-7379-00-2

Сборник посвящен исследованию актуальных проблем филологии. Для научных работников, специалистов-филологов, аспирантов, студентов-филологов, преподавателей литературы и языков в школе.

УДК 81+801+882+82
ББК Ш81.0+82.0

ISBN 978-617-7379-00-2

© Видавництво «Літограф», 2015

УДК 821.161.1

«СЛОВАРЬ ДОСТОПАМЯТНЫХ ЛЮДЕЙ РУССКОЙ ЗЕМЛИ»

Д. Н. БАНТЫШ-КАМЕНСКОГО КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ АРТЕФАКТ

Дмитрий Николаевич Бантыш-Каменский (1778-1850) принадлежит к длинному ряду русских писателей, творчество которых забыто столь основательно, что современному исследователю трудно указать имена литературных критиков и литературоведов, писавших или хотя бы упоминавших о нём. Сегодня едва ли не единственным источником сведений о жизни и деятельности известного в своё время историка, дипломата, литератора является библиографический словарь «Русские писатели 1800-1917», в первом томе которого помещена короткая статья А. А. Ильина-Томича об этом разносторонне одарённом человеке [3]. Автор статьи называет главным произведением Б. Н. Бантыш-Каменского «Словарь достопамятных людей русской земли». Первые пять частей этого грандиозного культурного проекта вышли в 1836 году и содержали 502 историко-биографических очерка. Три дополнительных части «Словаря...» были изданы в 1847 году и включали в себя 129 жизнеописаний.

Наша цель – оценить место «Словаря...», исторического и одновременно литературного памятника в русском культурном наследии и в эстетическом сознании первой половины XIX века.

Деятельность Д. Н. Бантыш-Каменского совпала со временем расцвета исторической науки, возникновения и развития беллетризованной историографии, активной популяризации исторических знаний, расширения читательской аудитории, в которой оказались востребованными произведения, пребывающие на стыке академической мысли и художественного творчества. Интересно, что издатель «Словаря...» А. Ширяев воспринимал его автора как историка и литератора одновременно. Открывая первый том издания предисловием, посвящённым московскому генерал-губернатору князю

Д. В. Голицыну, он называет Д. Н. Бантыш-Каменского «сочинителем», который потратил на соби́рание исторических материалов более двадцати лет жизни, но «...будучи отдалён службою от *литературных занятий* (курсив мой – В. Б.), не мог закончить начатого им труда...» [2, ч. I, с. 11].

Потребность в историко-литературном проекте, подобном тому, который осуществил Д. Н. Бантыш-Каменский, давно ощущалась в русском обществе. По свидетельству В. Базанова, ещё весной 1817 года на заседаниях Общества любителей российской словесности рассматривалась идея издания исторического словаря о великих мужах России [1, с. 142]. Частично эта идея была реализована на страницах журнала «Соревнователь Просвещения и Благотворения» и в «Пантеоне славных российских мужей» (1818), где печатались жизнеописания великих государственных деятелей и полководцев – И. Шувалова, П. Румянцева, А. Суворова, М. Кутузова. Цель этих, по сути декабристских изданий хорошо известна – «возбуждать доблести сограждан подвигами предков» (А. Бестужев), «возбуждать чувства высокие и к добру увлекающие».

Будучи представителем официальной историографии, человеком в высшей степени верноподданным, Д. Н. Бантыш-Каменский преследовал иную цель, сугубо научную – «создание свода источников для грядущих историков» [3, с. 153]. Однако его замысел тоже вышел далеко за рамки исторических исследований и стал литературным, эстетическим артефактом. Сотни исторических биографий государственных, военных, церковных и культурных деятелей России написаны в строгом соответствии с постулатом, который он исповедовал: «история должна говорить правду или не следует писать её». В то же время, кроме опубликованных документов и архивных материалов, автор «Словаря...» нередко использовал неопубликованные воспоминания и свидетельства современников, устные предания, исторические анекдоты, цитировал литературные произведения. К примеру, рассказывая об известной благотворительнице графине Екатерине Дмитриевне Голицыной, завещавшей свой капитал для обучения за границей русских студентов, автор «Словаря...»

вводит в очерк элементы нумерологии, стремясь заинтересовать читателей, беллетризирует текст: «Любопытно, что все важные события в её жизни последовали в ноябре месяце: она родилась 4 числа; соединила судьбу свою с Голицыным 6-го, 1751 года, переселилась в вечность 2 числа 1801г.» [2, т. 2, с. 42]. Повествование о «благодетельном помещике» князе П. М. Волконском сопровождается устным преданием о его смерти и трогательном прощании с ним крестьян, а в описание кончины блестящего вельможи века Екатерины Ивана Бецкого включены стихи Г. Р. Державина, посвящённые сему печальному событию.

Такие приёмы позволили историку-литератору избежать сухой фактографичности, превратить словарные статьи в занимательные жизнеописания. По словам М. И. Семевского, Д. Н. Бантыш-Каменский «первым из русских биографов отважился выставить многих государственных деятелей <...> в настоящем их свете», «как обыкновенных смертных со всеми, им свойственными слабостями» [4, с. 525]. В результате «Словарь...» стал книгой для общедоступного чтения, а не только для узкого круга специалистов. Он может рассматриваться как произведение, принадлежащее к так называемой «художественной истории», о необходимости иметь которую писали многие известные современники его автора – А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, М. А. Максимович, М. П. Погодин. Её неперменный признак – сочетание достоверных исторических фактов с живым и увлекательным изложением событий, рельефной обрисовкой характеров. Иллюстрируя эту особенность художественно-историографической прозы Д. Н. Бантыш-Каменского, приведём характеристики, данные им М. В. Ломоносову. Воздав по заслугам всестороннему дарованию и многогранной деятельности великого русского учёного, он, ссылаясь на Н. И. Новикова, сообщает: «С нравом весёлым соединял Михаил Васильевич чрезвычайную вспыльчивость, любил благодетельствовать <...> Имел слабость, губительную для здоровья: неумеренно употреблял горячие напитки, от коих лицо его было всегда багрового цвета» [ч. III, т. 3, с. 198]. Как видим, в данном случае, историк-литератор далёк от

намерения идеализировать своего исторического героя, он вновь беллетризует текст, вводит снижающие образ детали, одновременно усложняя его, играя ракурсами восприятия. Установка на идеализацию неизменно соблюдается в «Словаре...» лишь в характеристиках монархов, прежде всего Петра I и Екатерины II. В издании отсутствуют статьи, посвящённые этим, да и другим царствовавшим особам, однако восторженные характеристики их деяний буквально рассеяны в очерках, посвящённым выдающимся деятелям времён их царствований.

Изучая жанровую природу историко-биографических текстов Д. Н. Бантыш-Каменского с позиций современного литературоведения, отметим прежде всего их неравнозначность как в плане информационно-содержательной наполненности и объёма, так и в плане художественной ценности. Десятки помещённых в издании словарных статей в полной мере соответствуют этому жанровому определению – это сухие, лаконичные заметки, дающие предельно сжатую информацию о том или ином человеке, оставившем свой след, далеко не всегда значительный, в русской истории. Говорить об их художественной ценности не приходится, как и планировал автор «Словаря...», это фактографический свод для учёных-историков. Так, всего несколько строк отведено в издании сообщениям о «мужах государственных» – князе Ф. С. Борятинском и графе Я. А. Брюсе, участвовавших в заговоре в пользу Екатерины II, о князе М. К. Волконском, воеводе царя Василия Шуйского, или, скажем, о знаменитых некогда полководцах – бароне Билове, успешно сражавшемся с Пугачёвым, герое русско-турецких войн князе С. Ф. Голицине и многих других. Предельно сжато подана и информация о негативных персонажах русской истории, причём критерии отбора Д. Н. Бантыш-Каменским такого рода персоналий пока неясны и должны стать предметом дополнительных исследований учёных. Среди них – сподвижники «злодея» Пугачёва И. Аристов и И. Белобородов, посадник Новгородский Водовик (XIII в.), известный мстительным и злобным нравом, князь М. П. Гагарин, казнённый по приказу Петра I за мздоимство, Зосима

Брадатый, заточённый Иваном III в Троице-Сергиев монастырь за приверженность жидовской ереси и ложное толкование Святого Писания.

В то же время издание изобилует текстами, пребывающими в ситуации своеобразного жанрового пограничья: они сочетают в себе черты исторического очерка, эссе, жизнеописания, беллетризованной биографии. Особую значимость, на наш взгляд, имеют статьи, посвящённые русским поэтам и писателям XVIII века – Г. Р. Державину, А. Кантемиру, Н. М. Карамзину, Я. Б. Княжнину. В них биографический материал, характерный для жизнеописаний органично сочетается с целыми страницами по жанровой природе своей относящимися к литературно-критическому очерку. Перед нами уже историк литературы, дающий эстетическую оценку художественным произведениям, определяющий вклад каждого из литераторов в сокровищницу русской словесности.

Популярность и непреходящая ценность «Словаря...» у современников объяснялась не только художественно-историческим характером изложения материала, но ещё и тем, что подавляющее большинство сведений о «достопамятных людях русской земли» было рассеяно в труднодоступных летописях, архивных документах и до той поры неизвестно читательской аудитории и научной общественности. В результате издание выполнило важную функцию, в чём-то сходную с «Историей государства Российского» Н. М. Карамзина – оно стало не только кладезем исторических знаний, служило их популяризации, но стало источником литературных сюжетов на темы русской истории. Об этом свидетельствует исторический роман самого Д. Н. Бантыш-Каменского «Княжна Мария Меншикова» (1833), написанный в разгар работы автора над «Словарём...». Произведение, объёмом в сто двадцать страниц довольно «многолюдно». В нём действуют около сорока исторических персонажей, каждый из которых снабжён краткой, но ёмкой исторически достоверной характеристикой, взятой из «Словаря...». Об этом свидетельствуют прямые текстуальные совпадения, выявленные нами в результате сравнительного анализа этих произведений. Рассказ Д. Н. Бантыш-

Каменского «Торжество веры» тоже буквально повторяет материал соответствующей статьи «Словаря...». Дальнейшие исследования, возможно, расширят круг литературных произведений других авторов, сюжеты и образы которых восходят к этому грандиозному для своего времени историческому труду, несомненно, имевшему серьезное эстетическое значение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Базанов В. Вольное общество любителей российской словесности / В. Базанов. – Петрозаводск, 1949. – 421с.
2. Бантыш-Каменский Д. Н. Словарь достопамятных людей русской земли / Д. Н. Бантыш-Каменский – М.: Типография Августа Семёна при Императорской медико-хирургической академии, 1836. В пяти частях: ч. I – 355 с., ч. II – 421 с., ч. III – 364 с., ч. IV – 367 с., ч. V – 370с.
3. Ильи-Томич А. А. Бантыш-Каменский / А. А. Ильин-Томич // Русские писатели. 1800-1917. Биографический словарь [Гл. ред. П. А. Николаев]. – М.: Советская энциклопедия, 1989. - Т. 1. – С. 153-154.
4. Семевский М. И. Д. Н. Бантыш-Каменский / М. И. Семевский // Русская старина. – 1888. – № 11. – С. 525.

АНОТАЦІЯ

Балабонкіна В. Ю. «Словарь достопамятных людей русской земли» Д. М. Бантыш-Каменського як естетичний артефакт

Автор статті здійснює спробу оцінити місце «Словаря...» в російській культурній спадщині і в естетичній свідомості першої половини XIX століття. Це видання представлено одночасно як історичний і літературний артефакт, що перебуває на межі академічної думки і художньої творчості. Історичні біографії державних, військових, церковних і культурних діячів Росії нерівнозначні як в плані обсягу й інформаційно-змістовному, так і в плані художньої цінності. Численні словникові статті, розміщені у виданні, повною мірою відповідають цьому жанровому визначенню – це сухі, лаконічні нотатки, що дають стисло інформацію про ту чи іншу людину, яка залишила свій ввідбиток, далеко не завжди значущий, в російській історії. Втім десятки текстів перебувають в

ситуації своєрідного жанрового порубіжжя – вони поєднують в собі риси історичного нарису, есе, життєопису, белетризованої біографії. В них автор уник сухої фактографічності, використав достовірні історичні факти й живе, захоплююче викладення подій, залучивши неопубліковані спогади й свідчення сучасників, історичні анекдоти, цитуючи літературні твори.

Ключові слова: жанр, життєпис, історична біографія, нарис, художня історіографія.

АННОТАЦИЯ

Балабонкина В. Ю. «Словарь достопамятных людей русской земли» Д. Н. Бантыш-Каменского как эстетический артефакт

Автор статьи предпринимает попытку оценить место «Словаря...» в русском культурном наследии и в эстетическом сознании первой половины XIX века. Это издание представлено одновременно как исторический и литературный артефакт, пребывающий на стыке академической мысли и художественного творчества. Исторические биографии государственных, военных, церковных и культурных деятелей России неравнозначны как в плане информационно-содержательной наполненности и объёма, так и в плане художественной ценности. Многие из помещённых в издании словарных статей в полной мере соответствуют этому жанровому определению – это сухие, лаконичные заметки, дающие предельно сжатую информацию о том или ином человеке, оставившем свой след, далеко не всегда значительный, в русской истории. Однако десятки текстов, пребывают в ситуации своеобразного жанрового пограничья – они сочетают в себе черты исторического очерка, эссе, жизнеописания, беллетризованной биографии. В них автор избежал сухой фактографичности, используя достоверные исторические факты и живое, увлекательное изложение событий, рельефную обрисовку характеров, привлекая неопубликованные воспоминания и свидетельства современников, устные предания, исторические анекдоты, цитируя литературные произведения.

Ключевые слова: жанр, жизнеописание, историческая биография, очерк, художественная историография.

SUMMARY

Balabonkina V. «The Dictionary of Outstanding People of Russia» by D.Bantysh-Kamensky as an aesthetic artifact

The author of the article makes an attempt to assess the place of “The Dictionary...” in the Russian cultural heritage and in the aesthetic perception of the first half of the nineteenth century. This publication is represented as both a historical and a literary artifact, being at the turn of academic thinking and artistic creative work. The historical biographies of public, military, clerical and cultural figures of Russia are unequal in terms of information value and volume as well as in terms of artistic value. Many of the published dictionary articles correspond to their genre definition to the full extent – these are factual, laconic notes, giving rather compressed information on one or another person who has made his mark, which might have not always been significant in the Russian history. However, numerous texts are in the situation of a certain genre boundary – they combine the traits of a historical essay, essay and biography. In these texts the author avoided a mere factual statement, using established facts and a fascinating statement of events, a vivid representation of characters (including unpublished memories and evidence of the contemporaries), popular legends, historical anecdotes and quotations from literary works.

Key words: genre, biography, historical biography, essay, artistic historiography.

O. B. Горлова
(*Артемівськ*)

УДК 821.161.1

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ АВТОРСЬКОЇ КАЗКИ

В умовах технологізації сучасного суспільства відбувається віддалення традиційної культури від своїх коренів і витоків народної культури, а це призводить до того, що нація і етноси, які є його складовими з часом починають втрачати свою ідентичність. Тому збереження і вивчення

фольклорної творчості – це збереження самого народу і його культурних цінностей.

Українська література – безцінне джерело національної культури, пов'язане з нею нерозривним узами, що накопичило всередині себе багато різноманітних багатств і, насамперед, зі скарбниці усної народної творчості, в якому одне із значних місць посідає казка. Вона не знає над собою влади часу, і кожне нове покоління людей приймає її з особливим інтересом.

Феномен казки відіграє велику роль у системі людської культури, казка залишається одним з найбільш таємничих і непояснених продуктів суспільної свідомості. Казка це специфічно закодований звід знань про світ і правил існування в цьому світі людини. Цей звід знань, одягнений у форму сакральних образних кодів, століттями формувалася в народній свідомості й артикулювати і узагальнювалася мудрецами. Казка є альтернативним способом зберігання сакрального знання стосовно до великих зводів священних текстів. Тож звернення до дослідження жанру, проблематики, художніх особливостей казки залишається і до сьогодні одним із найактуальніших.

У світовій науці казковий текст неодноразово виступав об'єктом докладних студій структурного, історико-генетичного, лексичного, синтаксичного, стилістичного та культурологічного характеру. На ґрунті дослідження казкового епосу сформувалися провідні фольклористично-літературознавчі школи (міфологічна, компаративістична, антропологічна). В літературознавстві казка стала предметом дослідження таких науковців: І. Лупанової, Л. Брауде, Л. Дерези, Ю. Ярмиша, І. Токмакової, М. Липовецького, О. Горбонос та ін.

До окреслення національної своєрідності жанру зверталися Р. Лютц, В. Пропп, Л. Барага). Жанрову систему національного фольклору у своїх студіях розглядали О. Бріцина, Л. Дунаєвська, І. Денисюк, В. Сокол, В. Давидюк.

Метою даної статті є вивчення жанрових особливостей авторської казки.

Авторська казка впродовж двох століть продовжує залишатися популярним і затребуваним жанром, активно функціонуючим не тільки в сфері дитячої літератури, а й в рамках літератури для дорослого читача. Разом з тим сьогодні вона переживає глибокі зміни: на казку істотно впливає трансформація жанрової парадигми новітньої літератури, загальний сплеск інтересу до незвичайного, передусім пов'язаний з поширенням філософії та естетики постмодернізму, розквіт в останні десятиліття фантастики (особливо фентезі), взаємодія красного письменства з іншими видами мистецтва (насамперед кінематографом), комп'ютерними технологіями та іншими реаліями сучасної технічної ери. Навіть за рамками казкового жанру спостерігається стійка тенденція до відтворення і різноманітнішому переосмисленню казкових образів і мотивів сучасним міфологічним, сатиричним, фантастичним, утопічним і т.п. оповіданням.

На думку багатьох дослідників (М. Н. Липовецького, Т. Г. Леонової, М. М. Мещерякової, В. А. Бєгака), авторська (чи літературна) казка абсолютно унікальне видове утворення. Спираючись на найдавніші архетипи, авторська казка орієнтована не тільки на жанри народної казки, а й на асиміляцію елементів попередньої культурної традиції (літературні казки попередників і «класиків» жанру – Г. Х. Андерсена, О. С. Пушкіна та ін.). У ній також використовуються ідейні принципи і сюжетнокомпозиційні моделі повісті, філософського роману, утопії, притчі, байки та інших літературних жанрів.

Як стверджує М. Н. Липовецький, «в цілому художній світи літературних казок завжди формуються в результаті взаємодії чарівно-казкової жанрової пам'яті з моделями світу, властивими «новим» жанрам» [1, с. 23].

Особливу роль у формуванні літературної казки зіграла чарівна фольклорна казка. За визначенням Л. В. Овчиннікової, літературна казка – багатожанровий вид літератури, що реалізовується в нескінченному різноманітті творів різних авторів. У кожному з жанрових типів літературної казки своя домінанта (гармонійний світообраз, пригода, виховний аспект) [2, с. 43].

Літературна казка є вільною у суміщенні міфологічних елементів, традицій фольклорних казок, а також легенд, переказів тощо, оскільки автори нового часу мають можливість творчо спиратися на всі досягнення вітчизняної та світової культури.

Різні дослідники виділяють різні ознаки в жанрі літературної казки. Літературна казка може бути заснована на фольклорних, міфологічних, епічних джерелах. Вона може бути витвором уяви письменника і будь-якому випадку підпорядкована його волі. Чудеса і чарівництво допомагають вибудувати у казці сюжет, охарактеризувати персонажів, втілити їх ідеї та мрії.

Л. В. Овчиннікова класифікує літературні казки на фольклорно-літературні (Б. Шергін, С. Писахов і письменницькі перекази-переробки відомих народних казок О. Толстого, А. Платонова, Є. Шварца) та індивідуально-авторські казки (А. Волков, Ю. Олеша, К. Чуковський, М. Носов, Л. Керролл, А. Мілн, Дж. Баррі). Кожен казковий жанр відрізняється своєрідністю художнього вимислу і оповідної форми, оригінальний за походженням, характеризується особливими, тільки йому притаманними типами героїв і самостійним колом сюжетів.

У літературі, як і в фольклорі, казки розрізняються за тематикою (казки про тварин, чарівні, побутові), за пафосом (героїчні, ліричні, гумористичні, сатиричні, філософські, психологічні), за близькістю до інших літературних жанрів (казки-новели, казки-повісті, казки-притчі, казки-п'єси, казки-пародії, науково-фантастичні казки, казки абсурду).

Літературна казка далека від фольклорного першоджерела. Оригінальна літературна казка – абсолютно самостійний твір з неповторним художнім світом, оригінальної естетичної концепцією. Це твір, який не тільки в сюжетному (композиційному) відношенні нічим не повторює фольклорну казку, але навіть черпає образний матеріал з літературних чи інших фольклорних джерел» [2].

Простежуючи історію розвитку літературної казки, як правило, зазначають, що фольклорна казка входить у літературну повість Давньої Русі, а

в Європі оживає в жанрі середньовічного лицарського роману. XVIII століття знайомить читача з авторськими переказами і обробками фольклорних казок. Власне літературна казка зароджується, а потім і досягає зрілості як жанр в XIX столітті (у Європі – у творчості Ш. Перро, Г. Х. Андерсена, Е. Т. А. Гофмана, В. Гауфа, в Росії – у творчості В. А. Жуковського, П. С. Лескова, П. П. Єршова, О. С. Пушкіна, А. Погорельського, Салтикова-Щедрина, Л. М. Толстого). Літературна казка стає улюбленим жанром письменників Срібного століття. Серед авторів літературної казки – О. М. Толстой, П. П. Бажов, А. П. Платонов, К. Г. Паустовський, Є. Л. Шварц, С. В. Михалков, В. В. Біанкі, М. М. Носов, К. Буличов, Е. М. Успенський. Українські казкарі – Сидір Воробкевич, Іван Нечуй-Левицький, Стефан Ковалів, Панас Мирний, Дніпрова Чайка, Володимир Леонтович, Осип Маковей, Василь Корнієнко, Грицько Григоренко, Одарка Романова, Іван Дем'янчук, Омелько Островський, Михайло Жук, Франко І., Леся Українка. Із зарубіжних казок найбільш відомі казки О. Уайлда, Дж. Родарі, А. Ліндгрен.

Сюжети і композиція авторської казки в значній мірі підкоряються авторській волі і фантазії. Для авторської казки характерний незвичайний початок, далекий від фольклорної традиції, який більш нагадує за жанром твір реалістичного характеру.

Навіть закон щасливого кінця, дуже важливий для казки взагалі, в авторському творі часто стає неоднозначним, з присмаком життєвої гіркоти. Можна зробити висновок, що літературна казка створюється конкретним автором, в канонічній письмовій формі, образ героя індивідуалізований, а сюжет не обмежений будь-якими мотивами.

В літературній казці фольклорні казкові жанри можуть поєднуватися один з одним. Приміром, головними героями казки-повісті А. Мілна виступають як хлопчик (Крістофер Робін), так і його іграшки тварини (Ведмедик, Порося, Сова). У казках Є. Успенського спостерігається та сама традиція: поєднуються герої-іграшки (Чебурашка), герої-тварини (лев Чандр, крокодил Гена) і люди (дівчинка Галя, старуха Шапокляк). У всіх казках

присутні Чудовиська, боротьба з противником, перемога і воцаріння героя, тобто найважливіші елементи чарівної казки.

Авторська казка далека від фольклорного першоджерела. Це оригінальний твір, який не тільки в сюжетно-композиційному плані нічим не нагадує чарівну фольклорну казку, але й черпає образний матеріал з літературних, а не казкових фольклорних джерел. Будь-якому твору цього жанру притаманне ігрове начало. Гра починається з того, що автор звертається до настільки давньої жанрової традиції. Письменник не пориває з фольклорною традицією, а дає їй інше життя, виявляє в ній прихований, невикористаний художній потенціал.

Відбувається своєрідна гра з жанром, яка може бути забарвлена авторською іронією. При цьому ігрова атмосфера створюється взаємодією ігрових елементів як в оповідній структурі, так і в хронотопі, асоціативному тлі, інтонаційно-мовної організації авторської казки. Це вміння «змусити працювати» традиційні елементи народноказкової структури в історично та художньо інший для них системі авторської творчості – значуща жанрова особливість саме літературної казки. Автор нерідко залучає читача у власну гру з певними правилами, що, безсумнівно, привертає увагу читача.

Літературна казка за своєю природою є жанром індивідуальної, а не колективної творчості.

Загальножанровій єдності фольклорної казки протистоїть індивідуальна різноманітність казок письменників. В основі авторської казки знаходиться зовсім особливе авторське «світовідчуття», вміння не тільки і не стільки стилізувати казкові прийоми, а висловити приналежність до морально-філософських принципів, які засновані на гармонії чуттєвого та естетичного і складають суть народної творчості в цілому. Нерідко в авторських казках зустрічаються автобіографічні дані про їх творця. Приміром, Льюїс Керролл як персонажі своїх казок обрав друзів: викладача одного з коледжів Оксфордського університету Робінсона Дакурта та його дочок Едіт і Лорену; А. Мілн використовував факти зі свого життя, а саме деякі епізоди свого

спілкування з сином. Будь-яка казка, безумовно, відображає моральні норми, соціально-політичні проблеми й уподобання того часу, в якому живе автор, а також своєрідність його творчої особистості.

Підсумовуючи сказане, можна зробити висновок, що літературна казка створюється одним автором, існує тільки в письмовій формі, в одному строго зафіксованому варіанті. За змістом літературна казка характеризується великою різноманітністю сюжетів, що вказують на її зв'язок з реальною дійсністю. Композиція літературної казки характеризується менш суворими правилами побудови, ніж фольклорна казка. За обсягом авторська казка може бути як короткою за обсягом, так і досить довгою. Таким чином, представляється можливим виділити наступні жанрові особливості авторської казки: опора на фольклорні традиції, присутність ігрового начала, наявність «образу автора», поєднання реального і фантастичного.

ЛІТЕРАТУРА

1. Липовецкий М. Н. Поэтика литературной сказки [Текст] / М. Н. Липовецкий. – Свердловск, 1992. – 183с.
2. Овчинникова Л. В. Русская литературная сказка XX века. История, классификация, поэтика [Текст] / Л. В. Овчинникова. – М., 2003. – 312 с.
3. Пропп В. Я. Фольклор и действительность [Текст] / В. Я. Пропп. – М., 1976. – 375 с.
4. Пропп В. Я. Трансформація чарівних казок [Текст] / В. Я. Пропп // Фольклор і дійсність. – К. : Генеза, 2005. – 184 с.
5. Пропп В. Я. Исторические сказки волшебной сказки [Текст] / В. Я. Пропп. – Л. : Просвещение, 1986. – 365 с.
6. Milne A. A. The World of Winnie-the-Pooh. – М., 1983. – 445 p.

АНОТАЦІЯ

Горлова О. В. Жанрові особливості авторської казки

У статті описуються жанрові особливості авторської казки, визначаються ознаки жанру. Літературна казка, жанр порівняно з народною творчістю, є

молодою: налічує трохи більше трьох століть. Вона пройшла шлях розвитку від переказу народних казок – до витончених літературних новел та фантастичних феєрій. Авторська казка розглядається як самостійний жанр, який характеризується такими особливостями, як яскраво виражене ігрове начало, опора на фольклор, наявність образу автора та інші.

Ключові слова: авторська казка, жанр, ігрове начало, сюжет, образ автора.

АННОТАЦИЯ

Горлова Е. В. Жанровые особенности авторской сказки

В статье описываются жанровые особенности авторской сказки, выявляются отличительные признаки жанра. Авторская сказка, жанр в сравнении с народным творчеством – молодой: насчитывает немного больше трех веков. Она прошла путь развития от пересказывания народных сказок – до тонченных литературных новелл и фантастических феєрий.

Авторская сказка рассматривается как самостоятельный жанр, характеризующийся такими особенностями, как ярко выраженное игровое начало, опора на фольклор, наличие образа автора и некоторые другие.

Ключевые слова: авторская сказка, жанр, игровое начало, сюжет, образ автора.

SUMMARY

Gorlova O. V. Genre features of the author's tale

This article deals with the author's tale genre features and the peculiarities of the genre. A literary tale genre, in comparison with folk art, is new and has lasted for more than three centuries. It has developed from folk tale legends to sophisticated literary novels and fantastic fairies. An author's tale is regarded as a separate genre, characterized by such features as: a distinctly expressed play start, reliance on folklore, the presence of the author's image etc.

Key words: an author's tale, genre, play start, plot, the author's image.

УДК 821.161.1

О ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКОМ СВОЕОБРАЗИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ РАДИЯ ПОГОДИНА «ТРЕНЬ – БРЕНЬ»

Литературный процесс конца XX – начала XXI столетий, как известно, отличается от предшествующих периодов рядом весьма своеобразных черт, среди которых выражено *взаимодействие* разного рода (в том числе и прямо противоположных) *направлений, художественных методов, жанрово-стилистических форм*, не говоря уже об *элементах поэтики* произведений художественной литературы либо *характеристиках конкретных литературных персонажей*, нередко трансформирующих, а то и разрушающих представление о типичности образов. Всё перечисленное даёт исследователям основания говорить о настоящем всплеске *синкретизма* на всех уровнях создания и функционирования художественного произведения – ср., например: «При более внимательном, профессионально филологическом, *всматривании* в современный литературный процесс обнаруживается ещё ряд общих закономерностей, не столь очевидных для дилетантов. Например, явное тяготение к *синкретизму на всех уровнях*: от методов и направлений (в конце XX века мы не найдём ни одного монометода в литературе) до лексико-стилевой специфики (термин «полистилистика» актуален не случайно)» [6, с. 11].

Впрочем, истоки родо-жанрового «перекрещивания» и контаминирования, существенно активизировавшегося на рубеже конца XX – начала XXI веков, безусловно, можно обнаружить значительно раньше, в том числе и в пору главенствования социалистического реализма, основного художественного метода советской литературы, причём нередко самым неожиданным образом. Между тем, внимательный анализ ряда фактов и процессов, отражающих стремление авторов к разного рода совмещению, соединению, перекрещиванию элементов словесно-художественных дискурсов, в литературном процессе второй половины XX века во многом бы помог

осознать и целый ряд явлений, характерных для литературы рубежа двух последних веков и начала XXI века.

Представляется, что в плане рассматриваемой проблемы незаслуженно обойдена вниманием *детская литература* (*литература для детей и подростков, литература для детей и юношества*), которая и в целом изучена явно недостаточно, хотя в советский период, по общему мнению, именно в этой области литературного творчества появилось множество ярких авторов, было создано значительное количество оригинальных и талантливых произведений. «По тематическому и жанровому многообразию советская детская литература не знает себе равных. Она первой, ещё в 20-х гг. преодолела присущую старой детской литературе ограниченность тематики, решительно вывела своего читателя и героя в большой мир человеческой мечты и свершений, труда и борьбы», – отмечает один из самых известных исследователей детской литературы И. П. Мотяшов [3, с. 93].

Безусловно, литература для детей и юношества – весьма благодатное поле для всякого рода писательских экспериментов, внедрения различных новаций: особенности детского и подросткового мироощущения и, соответственно, восприятия, открытость юных читателей ко всевозможным «необычностям» и трансформациям реальности в написанных для них художественных произведениях всегда побуждали лучших представителей детской литературы к постоянному поиску художественных форм воплощения изображаемого, отличных от традиционных.

Вероятно, именно в связи с большей «раскрепощённостью» литературы для детей в ней значительно раньше наметились те явления, которые стали характерными для литературно-художественного творчества в целом в конце XX – начале XXI столетий. «В 60–70-х гг. всё более отчётливо в детской литературе намечается своеобразная «диффузия» жанров. Если и прежде приключенческая занимательность в той или иной мере была присуща почти всем детским книгам независимо от жанра, то теперь в социально-бытовую прозу, в том числе в книги из современной школьной и семейной жизни, всё

чаще проникают элементы фантастики и сказочной условности. Усложняющийся язык детской литературы отвечает быстро растущему уровню сегодняшних юных читателей» [3, с. 95].

Среди ярких представителей детской прозы второй половины минувшего века нельзя не отметить писателя Радия Петровича Погодина, творчество которого, как представляется, в принципе изучено явно недостаточно, а с точки зрения оценки его места в русском литературном процессе вообще, насколько нам известно, не исследовалось. Между тем, своеобразие и оригинальность большинства произведений весьма обширного творческого наследия Р. Погодина единодушно отмечают все исследователи его творчества – правда, следует отметить, что чаще всего писателя упоминают в ряду с другими авторами, произведения которых обладают сходными с погодинскими особенностями: «Кардинальные изменения претерпел в советское время распространённый в мировой литературе жанр книг для девочек. В повестях Л. Ф. Воронковой, С. М. Георгиевской, М. Прилежаевой, С. А. Баруздина, Л. Кассиля, **Р. П. Погодина**, Ю. Я. Яковлева, С. А. Иванова, И. М. Пивоваровой, героинями которых являются девочки, их **духовный мир не отгорожен от большого мира**. В них нет сентиментального умиления, псевдоромантической «возвышенности» чувств и поступков»; «В творчестве А. А. Кузнецовой, Ю. И. Коринца, **Р. Погодина**, Ю. И. Коваля, В. Крапивина, эстонца Х. Вяли и некоторых других **явственно ощутимо романтическое начало**. Нередко они обращаются к близкой детскому мироощущению условности, метафоре, символу, что придаёт их произведениям дополнительную глубину» (во всех случаях выделено мною. – И. З.) [3, с. 94].

Радий Погодин, начав свой творческий путь рассказом «Мороз», который был опубликован в альманахе «Дружба» в 1954 году, создал для детей и подростков свыше двадцати книг, которые переведены более чем на двадцать языков: первая книга писателя, «Муравьиное масло», вышла в свет в 1957 году, последняя – «Про девочку Полечку и её одинокую жизнь» – редактировалась вплоть до кончины писателя в 1993 году.

В 1966 году Радием Погодиным были написаны маленькая повесть (в рассказах) для малышей «Откуда идут тучи» и весьма оригинальное по многим параметрам произведение «Трень-брень»; именно на последнем произведении писателя нам хотелось бы сосредоточить исследовательское внимание.

Авторская установка на необычное при знакомстве с текстом «Трень-брень» ощущается уже с первых слов.

Во-первых, писатель наделяет произведение однозначно «провокационным» названием, которое, на первый взгляд, не содержит никакого смысла: в современном русском языке слово «трень-брень» трактуется следующим образом: «**Трень-брень**. I. *межд.* Употр. для обозначения звучания щипкового струнного музыкального инструмента, а также игры на нём. II. *неизм. ср.* *Слушать, играть всякую трень-брень*» [1, с. 1342]. Дополнением к приведённому толкованию (и, как нам представляется, весьма существенным) может служить информация о слове «трень-брень», содержащаяся в «Толковом словаре живого великорусского языка» В. И. Даля, который, как известно, отразил литературные нормы второй половины XIX века: «...**треньбрень**, стреньбрень, **мелочныя пожитки, скарбишка, хламь**», т. е. ‘нечто несерьёзное, не заслуживающее внимания’ (в приведённой цитате сохранена оригинальная орфография источника, отличная от современных орфографических норм; во втором случае выделено мною. – И. З.) [2, с. 428].

Следующий далее подзаголовок, который, вероятно, можно считать авторской жанровой квалификацией собственного произведения, очевидно ориентирует читателя на синкретизм. В формулировке «*История в восьми картинах с прологом и эпилогом, но без начала и без конца*» (здесь и далее текст цитируется по изданию: [4]; в дальнейшем в скобках указывается страница по этому источнику) содержится указание на композиционные элементы произведений, принадлежащих к двум литературным родам.

Так, номинация **история**, хотя и не принадлежит к литературоведческим терминам, однозначно ориентирует на прозаический характер произведения:

одним из значений этого многозначного слова является 'рассказ, повествование': «... 6. Рассказ, повествование. *Поучительная история. История о любви. Рассказать смешную, страшную историю*» [1, с. 404]. В данном случае, при осмыслении использованного Р. Погодиным понятия, целесообразно, на наш взгляд, также принять во внимание ещё одно значение слова **история**, которое, во-первых, дополнительно расширяет смысловое содержание использованной номинации, во-вторых, – и это, пожалуй, самое важное – в связи с имеющейся стилистической окраской (*разговорное*) очень органично вписывается в заданную автором стилистическую тональность всего произведения (ср., в частности, эту номинацию с «разговорно-несерьёзным» названием «*Трень-брень*», о котором уже говорилось ранее): «... 7. Разг. Происшествие, событие, случай. *Рассказать о какой-либо истории. Забавная история. Вечная, обычная история; та же история* (опять то же самое). *Совсем другая история* (совсем другое). *Вот такая история!* (вот оно что, вот в чём дело). *Вот так история!* (выражение удивления по поводу чего-либо)» [1, с. 404].

Деление же художественного текста на **картины** обычно наблюдается в драматургическом произведении; **пролог** и **эпизод** – традиционно являются элементами прозаической словесно-художественной структуры. Впоследствии, впрочем, выясняется, что текст членится ещё и на два **действия** – также компонент драматургической словесно-художественной структуры: первое объединяет пять картин, второе – три. Закрывающее жанровую формулировку выражение **но без начала и без конца** придаёт авторской характеристике произведения ещё больше загадочности и некой *вневременности*, что, безусловно, интригует читателя, тем более юного, как правило, готового к восприятию событий самого невероятного свойства.

Уже семантико-ассоциативное взаимодействие названия с жанровой характеристикой произведения (а такое взаимодействие не только закономерно, но нередко и весьма значимо для большинства художественных структур) формирует обширный имплицитный (подтекстовый) план, который в том числе

настраивает на ожидание читателем чего-то как минимум нестандартного, «выбывающегося» из привычного течения событий. Это подтверждает и предваряющий лаконичный пролог *эпиграф* – пушкинские строки: *Кто знает край, где небо блещет / Незыяснимой синевой?*; этот эпиграф, как представляется, к семантике вневременности жанрового подзаголовка добавляет и значения *внепространственности* (цитата, имеющая форму риторического вопроса, содержит упоминание о чудесном – то ли реальном, то ли сказочном – крае *с незыяснимой синевой небес*).

За эпиграфом следует пролог – как уже отмечалось, предельно лаконичный:

«ПРОЛОГ»

Вышел шут с балалайкой. Улыбка у него такая, что глаз не видно.

– О благородные юные зрители, досточтимые пионеры, отважные защитники мелких животных и лесных насаждений, приветствую вас!

Я расскажу историю, которая началась неизвестно когда и, наверное, несомненно закончится.

Трень-брень...

Только не торопитесь смеяться... Не торопитесь смеяться... Ха-ха-ха...» (с. б).

Приведённый – очень небольшой по объёму – композиционный фрагмент произведения Р. Погодина в то же время обладает существенной концептуально-эстетической значимостью: во-первых, добавляет в развёртывание сюжета юмористический элемент, точнее – элемент шутовства, балагана (выведение шута с балалайкой; явно шутивно-пафосное обращение к зрителям – *всё-таки пьеса?*); во-вторых, подтверждает вневременность излагаемого и, наконец, предостерегает читателя от легкомысленного прочтения, на первый взгляд, лёгкого и весёлого произведения, и, напротив, ориентирует на внимательное прочтение, хотя и в довольно парадоксальной форме: *Только не торопитесь смеяться... Не торопитесь смеяться... Ха-ха-ха...*

По сути, приведённый фрагмент выполняет функции начальной ремарки пьесы: вводит в изображаемое одного из персонажей, который, как выяснится в

дальнейшем, обладает наиболее широкими возможностями для донесения авторской точки зрения (собственно, традиционное назначение шута в литературных произведениях разных эпох – например, в пьесах В. Шекспира); закрепляет уже заданную в названии и подзаголовке произведения тональность, стилистическую доминанту текста; образно конкретизирует диалог с воспринимающей стороной (обращение к зрителям, они же читатели).

В дальнейшем полностью подтвердится, что в прологе в самом деле заложены ключевые, концептуально значимые для автора мировоззренческие «формулы», которые писатель неоднократно повторяет (что, безусловно, подчёркивает их значимость) по мере развёртывания художественного текста – ср., например, с приведённым выше высказыванием заключительный фразу произведения:

«– О досточтимый зритель, – сказал шут, – не торопитесь смеяться...» (с. 74).

В рассматриваемом произведении можно обнаружить и признаки ещё одного (помимо *эпоса* и *драмы*) литературного рода – *лирики*; в первую очередь, это проявляется в лирических мотивах в речи некоторых персонажей – например, главной героини Ольги. Так, к примеру, в приводимом далее фрагменте Ольгино «думание вслух», – с точки зрения формы, *синкретичном внутреннем монологе* (поскольку он начинается с обращения к реальным адресатам как монолог *обращённый*, а затем словно бы автономизируется, становясь «безадресным», т. е. *уединённым* [об этой классификации монологов см. в работе: 5]) – по мере развития очевидно дистанцируется от собственно повествования и трансформируется в эмоциональные размышления о предпочитаемом героиней характере бытия, способности наслаждаться жизнью во всех её проявлениях – например, неповторимостью осенних красок:

«Ольга думала вслух:

– Вы зачем на меня так смотрите? Вы зачем надо мной смеётесь? Я вам не нравлюсь? – И бормотала прохожим в спины: – Вместо того, чтобы на меня глаза таращить и смеяться попусту, поглядели бы вокруг себя. Вы видите осень? Собирайте охапки оранжевых листьев. Возьмите побольше. Разбросайте их по полу в тесных жилищах. Шагайте – пальто нараспаику. Ветер прячет вам за пазуху последние запахи лета. Берите рыжие листья.

Людам необходимы яркие краски. Зачем вы пинаете их ногами? Эй, эй! Это же солнечный цвет!» (с. 12 – 13).

Подобные проблемы поднимаются героиней и другом высказывании, также монологического характера, хотя и «пестрящем» элементами диалогичности (риторическими вопросами, разного рода разговорными конструкциями и под.):

«Солнечный зайчик вспыхнул в Ольгиных волосах, сполз ей на покрасневшую щёку.

– Я иногда всё думаю, думаю. Кошки обижают воробьёв, собаки обижают кошек. Это понятно. У них борьба видов – выживает сильнейший. Звери, что с них взять! Дальше думаю. Мальчишки обижают собак, кошкам крутят хвосты, пинают ногами. Зачем? С воробьями мальчишки поступают совсем подло – бросают в них корки и норовят попасть в голову. И воробьи никак не могут разобраться, кормят их или убивают. Я спросила у нашей учительницы: откуда такое берётся? Она мне говорит: «Думай о чём-нибудь другом. Разве тебе не о чем думать? Думай, например, о будущем. Зачем ты живёшь? Кем ты хочешь быть?» Я ей сказала, что я и думаю о будущем. Были бы вы рыжая, тоже бы так думали» (с. 21).

Лирическое начало усиливается в «Трень-брень» Р. Погодина и разного рода *интертекстуальными отсылками* к поэтическим текстам других авторов – например, в произведении мы встречаем строки известного пушкинского стихотворения «Пророк», которые «вмонтированы» в речь всё той же Ольги:

*«– А ещё поэт, – сказала Ольга. –
И он к устам моим приник
И вырвал грешный мой язык,
И празднословный, и лукавый...
Разве ты когда-нибудь так сможешь написать!» (с. 50).*

Ещё более оригинально вводятся в текст «Трень-брень» лирическое стихотворение Владимира Маяковского «Ничего не понимают» (автор включает в своё повествование полный текст этого произведения, за исключением названия): эти стихотворные строки являются заключительной частью монолога шута (первая часть – прозаический текст обращённо-обобщающего характера). Этот монолог по своей концептуально-эстетической значимости, скорее, напоминает *лирическое отступление*, поскольку явно «выбивается» из сюжетной канвы изложения (формально монолог шута и контекст, в который этот монолог вводится, связывает лишь упоминание о

суперкраске для волос) и в то же время представляет развёрнутое рассуждение о поднимаемых в произведении Радия Погодина социально-нравственных проблемах явно философского свойства:

«Из кустов вышел шут с балалайкой.

Трень-брень.

– Я пришёл извиниться. Может быть, сегодня в театре присутствуют химики, парфюмеры и парикмахеры. Может быть, они скажут, что нет такой замечательной чёрной подкраски для волос, что покамест её не придумали. Я напому: история эта началась неизвестно когда и, наверно, не скоро закончится. Представьте, что действие моего рассказа происходит в том, будущем году, когда чёрная краска «Суппергаммалонель» уже изобретена и уже продаётся во всех киосках, как нынче продаются спички. Хотя мне очень желательно, чтобы такой рассказ в том, будущем году был невозможен. Надеюсь, благородные юные зрители, досточтимые пионеры, простят мне такое вольное передвижение во времени.

Шут ударил по струнам своей балалайки.

Вошёл к парикмахеру, сказал – спокойный:

«Будьте добры, причешите мне уши».

Гладкий парикмахер сразу стал хвойный,

Лицо вытянулось, как у груши.

«СУМАСШЕДШИЙ!

РЫЖИЙ!»

Запрыгали слова.

Ругань металась от виска до виска.

И до-о-о-олго

Хихикала чья-то голова,

Выдёргиваясь из толпы, как старая редиска» (с. 40 – 41).

Из приведённого фрагмента отчётливо видно, насколько оригинален язык произведения Радия Погодина и – самое, как нам представляется, удивительное – насколько органично этот язык может соответствовать писательской манере других авторов, в том числе и такого своеобразного и неповторимого по своему стилю, как Владимир Маяковский.

Безусловно, к проявлениям (опять-таки, весьма своеобразным) *лирической составляющей* произведения Р. Погодина следует отнести и «поэтические опыты» одного из персонажей-подростков – Боба. Примечательно, что, сочиня стихи, этот персонаж постоянно рефлексировал, пытаясь найти более точные и уместные выражения – видимо, потому, что – скорее всего, на интуитивном, подсознательном уровне – осознаёт

несовершенство создаваемых им текстов. В самом начале произведения (в «Картине первой», следующей за «Прологом») мы наблюдаем именно такое отношение Боба к собственным сочинениям, высказываемое им в беседе с приятелем Тимошей – судя по его реплике (выделена в цитате мною. – И. З.) в приводимом диалоге, гораздо более прагматичной личностью, нежели юный поэт:

*«Двое мальчишек глядели в небо.
Летит самолёт. Гудит самолёт.
Его отважный ведёт пилот.
Тучи как скалы. Тучи как пена.
В тучах засада. В тучах измена.
Сердце поэта, взреви, как мотор...*

– Вскрыли и забейся... Забейся и взвейся. Нет... Песня поэта, взреви, как мотор. Нет...

– **Зачем же песне реветь? Ну, ты даёшь. И сердцу реветь незачем. Оно стучать должно.**

– А я ещё не могу сразу. Самое главное я всегда дома придумываю.

Мальчишку, который сочинял стихи, звали Бобой. Второго – Тимошей. Ростом они были одинаковые. Отличались они друг от друга весом. Боба был как будто пустотелый. Тимоша – как будто литой. И как ни крутись, но именно эти качества больше всего отражаются на характере» (с. 5 – 6).

Когда стихи Бобы «звучат» в «Трень-брень» в следующий раз, они также являются своеобразным «оппонированием» прагматизму Тимоши, который, завязывая разговор с Ольгой, говорит ей о совсем непоэтических реалиях их с Бобой жизни (о разных видах червей, которых мальчишки добывают для продажи рыбакам) – это, судя по реакции, идёт вразрез с принципами такой более тонко чувствующей натуры, как Боба:

«– Мы за аэродромом червей копаем. Сейчас на червей спрос. Народ увлекается рыбной ловлей. Дороже всех репейник ценится, белый такой. Его, гада, найти трудно. Выползки хорошо идут. Мы выползков по ночам в парке ловим с фонариком. Светишь в траву...

*Рыба в озёрке.
Рыба в ведёрке.
Глупая рыба,
холодная рыба –
бесстрастно прочитал Боба.
Но сердце поэта не рыба.
Песня эта –
сердце поэта!*

Девчонка быстро к нему повернулась:

– Вы поэт?

– Странный вопрос. – Боба пожал плечами» (с. 9).

Наконец, ещё раз мы встречаем стихи Бобы в ситуации, когда он всё с тем же приятелем Тимошей он ссорится из-за Ольги:

«Боба вырвался, возмущённый.

– Меня за рыжую бить? Товарища из-за какой-то там рыжей?

Если товарища бить из-за рыжей,

*Значит, товарищ уже не товарищ –
предатель!*

В душе моей сразу получится грыжа,

*Если меня из-за рыжей ударишь,
предатель!*

Пусть сердце поэта сковано льдом!» (с. 11).

В этом случае Боба, как и это свойственно большинству поэтов, бурлящие в нём эмоции (чувство несправедливости, обиды на товарища за то, что он принимает другую сторону) стремится выразить в стихах, пусть наивных и иногда даже комичных (ср., например: *В душе моей сразу получится грыжа*).

Стихи, сочинённые Бобом, конечно же, помогают писателю полнее передать особенности личности подростка, а читателю – лучше понять внутренний мир изображаемого персонажа, осознать его индивидуальность, заметить то, что неявно выражается в обычных словах и поступках. Таким образом, при помощи ряда приёмов, актуализирующих лирическую составляющую произведения, автору удаётся раскрыть характеры персонажей во всей их полноте, «вскрыть» причины некоторых, на первый взгляд, плохо объяснимых поступков, в том числе и речевых.

Высказанные соображения подводят к выводу о том, что весьма оригинальное по многим характеристикам произведение для детей «Трень-брень», созданное известным и безусловно талантливым автором Радием Погодиным в 1966 году, было для своего времени очевидно новаторским. Это новаторство проявилось в первую очередь в смелом и в то же время вполне гармоничном объединении писателем в своём художественном опыте особенностей разных литературных родов: *эпоса, драмы и лирики* – и

отдельных жанровых разновидностей, в которых эти роды литературы находят воплощение: *повесть (повесть в новеллах), комедия, мелодрама*, отчасти – *эссе*, что позволяет считать этот литературно-художественный опыт ***межродовым и межжанровым образованием***

Своей, синкретичной по многим параметрам, «*историей в восьми картинах с прологом и эпилогом, но без начала и без конца*» Радий Погодин, без сомнения, опередил время, поскольку произведения подобного рода стали характерным явлением литературного процесса рубежа минувшего и нынешнего столетия и начала XXI века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Большой толковый словарь русского языка / [сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов]. – СПб.: «Норинт», 1998. – 1536 с.

2. Толковый словарь живого великорусского языка [Текст] : в 4х т. / В. И. Даль. – М. : Русский язык, 1980–1982. – .
Том IV : Р – V. – 1980. – 683 с.

3. Мотяшов И. П. Детская литература [Текст] / И. П. Мотяшов // Литературный энциклопедический словарь; [под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева]. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – С. 91–95.

4. Погодин Р. П. Трень-брень. История в восьми картинах с прологом и эпилогом, но без начала и конца / Р. П. Погодин // Погодин Р. П. Лазоревый петух моего детства: [избранные произведения]. – М.: Детская литература, 1983. – С. 3–74.

5. Хализев В. Е. Теория литературы : учебник / В. Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 1999. – 398 с.

6. Черниенко Л. В. Русская литература конца XX – начала XXI столетий : навч. посібник / Л. В. Черниенко; Держ. заклад «Луган. нац. ун-т імені Тараса Шевченка». – Луганськ: Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2009. – 249 с.

АНОТАЦІЯ

Зайцева І. П. Про жанрову-стилістичну своєрідність твору Радія Погодіна «Трень-брень»

Стаття присвячена аналізу одного з творів дитячого письменника-прозаїка другої половини ХХ століття Радія Погодіна «Трень-брень», якому притаманна виразна авторська індивідуальність. У творі, що розглядається, виявляються ознаки різних літературних родів та жанрів, що дозволяє вважати його одним з «передвісників» синкретичних словесно-художніх структур, які широко розповсюджені в літературі на межі ХХ – ХХІ віків.

Ключові слова: дитяча проза, драматургічність, розповідність, родо-жанровий синкретизм, композиція, зона автора, зона персонажів.

АННОТАЦИЯ

Зайцева И. П. О жанрово-стилистическом своеобразии произведения Радия Погодина «Трень-брень»

Статья посвящена анализу одного из произведений детского писателя-прозаика второй половины ХХ столетия Радия Погодина «Трень-брень», которому присуща выраженная авторская индивидуальность. В рассматриваемом произведении обнаруживаются признаки разных литературных родов и жанров, что позволяет считать его одним из «предвестников» синкретичных словесно-художественных структур, которые широко распространены в литературе рубежа ХХ – ХХІ веков.

Ключевые слова: детская проза, драматургичность, повествовательность, родо-жанровый синкретизм, композиция, зона автора, зона персонажей.

SUMMARY

Zaitseva I. P. Genre and stylistic originality of «Tren-Bren» by Radii Pogodin

The article deals with «Tren-Bren», one of the works by Radii Pogodin, the children's novelist of the second half of the XXth century who is characterized by the expressed author's individuality. In the analyzed work we find the features of various

literary genres and forms that make it one of the “precursors” of syncretic literary structures wide spread in the literature of the turn of the XXth and XXIst centuries.

Key words: children’s prose, staginess, narrative, generic syncretism, composition, author’s area, characters’ area.

В. П. Казарин, М. А. Новикова
(Киев)

УДК: 821.161.1-82 Ахматова

АХМАТОВА. ДАНТЕ. КРЫМ.

(СТАТЬЯ 2)

19 октября 1965 года на торжественном заседании в Москве, в Большом театре, посвященном 700-летию автора «Божественной комедии», А. А. Ахматова в присутствии правительства СССР и иностранных делегаций произнесла «Слово о Данте». В нём есть такие слова о Беатриче: «<...> это явление навеки, и до сих пор перед всем миром она стоит под белым покрывалом, подпоясанная оливковой ветвью, в платье цвета живого огня и в зеленом плаще» [2, т. 6, с. 7].

XXX песнь «Чистилища» в переводе М. Л. Лозинского следующим образом передает облик Беатриче при её первом посмертном явлении Данте (стихи 28-33):

«<...> Так в легкой туче ангельских цветов,
Взлетающих и свергавшихся обвалом
На дивный воз и вне его краёв,
В венке олив, под белым покрывалом,
Предстала женщина, облачена
В зелёный плащ и в платье огнеалом» [4, с. 346].

Ахматова назвала М. Л. Лозинского в своём «Слове» «другом всей моей жизни» [1, т. 6, с. 8]. Она повторила все элементы его описания Беатриче: и «белое покрывало», и «платье цвета живого огня», и «зелёный плащ».

Пропущен только «веночек оливы». Его она меняет на «оливковую ветвь», которой Беатриче была якобы «подпоясана».

Текст ахматовского «Слова» в той части, где говорится о внешнем облике Беатриче, содержит отсылку к примечанию. В примечании стихи 31-33 приведены в итальянском оригинале:

«Sopra candido vel cinta d'oliva
Donna m'apparve, sotto verde manto
Vestita di color di flamma viva» [2, т. 6, с. 7].

Как видим, не только у М. Л. Лозинского, но и у Данте никакой «оливковой ветви» на поясе у Беатриче нет тоже. Ниже, в стихе 68, Данте снова пишет о ветвях оливы в головном уборе возлюбленной, а М. Л. Лозинский объясняет их присутствие в своём комментарии [4, с. 730].

Можно предположить, что это сработала визуальная память: один из результатов того впечатления, которое произвела на Ахматову итальянская живопись, а с ней она ещё в 1912 году знакомилась в подлинниках, посещая музеи Италии. Впечатление от живописи было, по ее словам, «так огромно, что помню ее как во сне» [10, с. 75]. Между тем, у одного только Сандро Боттичелли, не говоря о других художниках, женщин, подпоясанных ветвями, встречаем на многих картинах («Возвращение Юдифи», «Весна», «Рождение Венеры», «Паллада и Кентавр»). Был и ещё один мотив, связывающий Ахматову-дантолога с итальянской живописью. О нём пойдёт речь позже.

В «Божественной комедии» картина явления Беатриче открывается общим планом. Появляется «дивный воз» (повозка, колесница). Она видна сквозь завесу (паволоку) из цветов, которую то поднимают, то опускают ангелы. На колеснице то ли стоит, то ли сидит «донна», госпожа (то есть Беатриче, но имя её не названо). На ней белая (прозрачная) вуаль [см. 1], веночек из ветвей оливы, зелёный плащ (или верхняя накидка), а под нею одежда цвета «живого» (то есть ярко горящего, а не тлеющего) огня.

Вот как цитированные терцины звучат на украинском языке в новейшем переводе Максима Стрихи:

«<...> отак крізь пелюсткову заволоку,
що Божі ангели безперестанку
весь час руками сипали звисока,
постала донна в білому серпанку
й вінку з олив, і під плащем зеленим
вона червону мала одяганку» [5, с. 245].

Прокоментуємо спочатку символіку цього описання.

Цвет. Зелёный – цвет надежды; в иконах Средневековья – цвет мира и согласия. Белый – общемировой символ перехода в новый статус, возраст, этап жизни; цвет погребального савана и одежды новорожденного, свадебного и посвятельного наряда, облачений в обрядах очищения; цвет первого снега и первых цветов («первоцветов»); отсюда (наряду с золотом и лазурью) цвет Неба, святых, ангелов, Божества. Алый – цвет крови, прежде всего мученической, но также «живой», первого признака жизни, жизненных сил, «живой» красоты. Сочетание белого и алого – традиционная символическая гамма для изображений мучеников и страстотерпцев. Однако, подобно символике огня, символика алого цвета амбивалентна. Это цвет борьбы, ран, войн (включая революции). Тем не менее «негативный» оттенок красного цвета тяготеет к багровому (адскому), а «позитивный» – именно к алому: светлому, близкому к оранжевому [9, с. 263-273].

Колесница. Символ, объединяющий семантику повозки и триумфа. Исторически – всадники и ездоки на колесницах относились к высшим, привилегированным группам, как «мирским» (конница в войске, конные вожди, богатыри, князья), так и сакральным (святые цари, святые воины, божества) [9, с. 297]. Потому так часто в древних текстах речь идёт о парадном, триумфальном конном выезде. Излюбленные мотивы Средневековья, затем Ренессанса и Барокко – колесницы на картинах «триумфов»: «триумфов Любви (Венеры)», «триумфов Весны», а также правителей и правительниц, знатных женихов и невест и т. п. Инверсия этого мотива – иконы Входа Господа во Иерусалим, где народ встречает Иисуса как триумфатора-Мессию, с

пальмовыми ветвями (локальные варианты: с ветвями вербными или оливковыми), но Сам Иисус едет не на коне, не на колеснице и не в богатом седле, а на осле (или даже на ослёнке) и на простой попоне [6, с. 563].

Дождь из цветов. Другим вариантом (или элементом) того же триумфального въезда/входа является осыпание отмеченного персонажа цветами. На парадных пирах древнего Востока (но и Рима) прибывавших гостей осыпали лепестками роз. Цветами осыпали новобрачных, войска после победоносного похода, религиозные процессии. Ангелы осыпают Беатриче цветами так густо, что те образуют как бы занавес (завесу, паволоку). Этим они скрывают «благородную Донну» от Поэта до такой степени, что тот сначала даже не может различить, кто она. Дождь из цветов – материализованный символ самого высокого, одухотворённого, но и самого сильного блаженства, упоения, наслаждения. На западноевропейских картинах, начиная от позднего Средневековья и раннего Ренессанса, изображаются ветер Зефир (весенний, западный) и его подруга/жена Флора. Она усыпает путь мужу цветами (мотив, почерпнутый из поэмы «О природе вещей» Лукреция). Или же цветы сыплются из её уст в момент их с мужем эротического экстаза (мотив, взятый из поэмы «Фасты» Овидия) [6, с. 583].

Таким образом, Данте в отрывке, приводимом Ахматовой, не только рисует триумф Беатриче – или, в религиозных терминах, её глорификацию. Поэт вдобавок 1) представляет Беатриче как мученицу/великомученицу (оливковый венец, одежда цвета мученичества, см. ниже – Св. Агнессу) и 2) подготавливает тем самым последующие «укоризны» Беатриче (по аналогии с литургическим жанром «укоризн Христовых»).

Св. Великомученица Агнесса. По наличию устойчивых иконных атрибутов верующие определяли, какой святой представлен на той или другой иконе. Набор атрибутов, сопровождающих явление Беатриче, указывает на Св. Великомученицу Агнессу [6, с. 49-50]. Эта очень ранняя христианская святая жила в Риме в эпоху императора Диоклетиана (284-305 годы нашей эры). Её атрибуты на иконах: 1) белый агнец (ложная этимология имени: agnus-

«агнец»; на самом деле имя «Агнесса» происходит от эпитета «девственная»); 2) пальмовая ветвь (вариант, специально для Св. Агнессы, – ветвь оливковая); типовой атрибут всех мучениц; 3) цветовая гамма: соединение белого с алым – также атрибут мучеников, плюс цвет «Христовой орифламмы» – христианского знамени, алого Креста на белом фоне; впервые он был официально введён в византийской армии императором Константином Великим.

Не только атрибутика, а и сюжетика жития Св. Агнессы также накладывается, – но не на жизнь Беатриче, а на «житие» Анны Ахматовой. В юную красавицу Агнессу без памяти влюбляется сын префекта (по-современному, «мэра») языческого Рима. Девушка отказывает ему в сватовстве, ссылаясь на то, что она уже «Христова невеста». Отец юноши, префект, вызывает Агнессу и нарочно требует на глазах у римлян совершить языческий обряд жертвоприношения – своего рода, гражданскую присягу на лояльность Риму. Агнесса отказывается вновь; тогда её, обнажённую, приказывают провести через весь город в публичный дом. (Частый мотив в житиях ранних христианок; некоторые учёные связывают его с юридической практикой той поры: по законам Рима, девственницу нельзя было казнить, сперва её надо было лишить священного статуса девственности.) Но чудесно отросшие волосы до пят укрывают Агнессу от оскорбительных возгласов и взглядов. Не удаётся надругаться над нею и позже. Агнессу прячет облако небесного сияния и заслоняют крылья ангелов. Наконец, не получается сжечь её на костре. Огонь уничтожает не её, а палачей. В конце концов мученицу обезглавливают.

Мотив пытки *унижением* более чем актуален для всей ахматовской биографии. Вряд ли так легко давалась Анне Андреевне демонстрация «поз змеи» ещё в Царском Селе гостям мужа, Н. С. Гумилёва. И специально надета «узкая юбка» в артистик-кафе «Бродячая собака». И выступления со стихами возле – и после – кумира тогдашней эпохи А. А. Блока. Все эти эпизоды Ахматова постарается «переписать» по-иному, особенно в памяти «потомков», которые должны «рассудить» её и её «мучителей» (хотя бы и мучителей близких, – однако и Св. Агнессу пытался ведь изнасиловать в публичном доме

её отвергнутый жених). Ахматова-поэт либо «перекрывает» своё унижение своим триумфом (см. её строки о том, как стала её встречать петербургская аудитория: «Она пришла, она пришла сама!» [2, т. 2, кн. 1, с. 173]). Либо «отменяет» мучительные для себя сцены (вот откуда – в роддоме, у известной уже поэтессы, у матери сына-первенца! – неотступно возникает мечта снова сделаться вольной и дерзкой «приморской девчонкой»). Либо Ахматова мстит своим мнимым победителям: мстит, грозя самоубийством немедленным, или верша свой суд десятилетия спустя, но оттого ещё более сокрушительно. «Трагический тенор», например, – конечно же, Её указание Ему, мужчине, поэту, на его истинное место в панораме своего времени. Место это через десятки лет очень точно, однако и очень пристрастно Ею, женщиной, поэтом, найдено [2, т. 2, кн. 2, с. 79]).

Пытку унижением Ахматова переживёт не раз. Ни для одного из её мужчин она не осталась единственной – ни как женщина, ни как художник слова. Ни Севастополь 1916 года, ни Ташкент 1940-х, периода эвакуации, ни послевоенные Ленинград или Москва по разным причинам, однако в равной мере не стали свидетелями её триумфа, её «колесницами» (если воспользоваться дантовским образом). Триумфы были. Но триумф Серебряного века смяли война и революция; но обретённые, наконец, право и возможность говорить от имени всего народа (легально – в стихах о блокаде Ленинграда, подпольно – в «Реквиеме») смяло «ждановское» постановление 1946 года. Важно понять: Ахматову не просто подвергли гражданской казни – казни забвением, казни лишением открытого голоса. Её «ликвидировали» унижением. Формула «полумонахини» была в советских условиях опасной; формула «полублудницы» – сокрушительной. У поэта отнимали всё сразу: искренность, масштаб и даже трагизм.

Ассоциация с публичным домом из жития Св. Агнессы, вроде бы почти случайно наметившаяся через символику «оливковой ветви» (с обратным значением: не сбывшейся гармонии, не сбывшегося мира, не сбывшегося согласия), сработала буквально.

Казалось бы, проекция судьбы нашего поэта на житие Св. Агнессы не связана с дантовской темой. Это не совсем так.

Св. Агнесса не принадлежит к тем западноевропейским мученицам, чей культ был столь же распространён на европейском (православном) Востоке. Далеко не каждый русский православный знаком с её агиографическими деталями. Евпаторийская школьница, которую готовил к экзаменам коллегам-гимназист. Киевская гимназистка из отнюдь не профессорской семьи. Молодая царскосёлка, новобрачная жена далеко не «звёздного» ещё Н. С. Гумилёва, впервые попавшая в Италию, в её сказочные города, музеи и базилики... Что могла она знать тогда о Св. Агнессе (да и о Данте)? О первой почти ничего, о втором – хрестоматийные сведения?..

Но остались тогдашние итальянские впечатления, на которые накладывалась её последующая – собственная – жизнь и судьба. Так «взрослели» вместе с Ахматовой и героини церковных фресок, статуй, картин, – и героиня Данте. Реальная (вероятно, по-итальянски говорливая, но не говорящая, в смысле: не вещающая, не «рекущая») юная Биче вызвала у Ахматовой снисходительно-ласковую усмешку. («Могла ли Биче словно Дант творить...?» [2, т. 2, кн. 1, с. 199] – конечно, не могла!). И вот, постепенно, она превращается в требовательную, величаво вещающую Святую Беатриче. Облачённая в одежды Св. Агнессы поэтом Данте, – она увидена в одеждах непокорной мученицы поэтом Ахматовой. Той, что уже и себя ощущает выходящей – и выводящей души людей – из Ада, уже покидающей земной круг на границе Рая.

На «анафему» 1946 года Ахматова ответила – в конце концов – по-дантовски: докладом года 1965-го о «своём» Поэте и о «своей» Музе.

Как видим, на сцену явления Беатриче именно в ахматовском контексте («явления навеки» и «перед всем миром») внимание обращали явно недостаточно. Еще меньше его обращали на следующий за этой сценой монолог Беатриче. Его (в отличие от явления Беатриче) Ахматова в докладе не процитирует.

Ведёт этот монолог героиня Данте в неожиданном ключе: с трудом «гнев удерживая свой» [4, с. 347]. За что же она гневается на Поэта? За то, что он, будучи с юности щедро одарён талантом, после смерти Беатриче избрал неверные житейские пути. Он изменил Беатриче и как женщине, и как носительнице воли Провидения. Он увлёкся не просто другими дамами, а другими, фальшивыми образами. Обличительный пафос монолога таков, что, услышав его, Поэт почти лишается чувств.

Можно ли, однако, приложить инвективы Беатриче к биографии Ахматовой? Посмотрим.

Историческая Беатриче умерла в 1290 году. Данте в том же году исполняется 25 лет. Через десять лет, в 1300 году, Поэт переживёт некий метафизический опыт, который и станет сюжетом «Божественной Комедии». 1300 – «круглый» год западноевропейской истории. Как бывало не раз при «круглых» датах, Европа ждала конца света и Страшного Суда. Так что поэма Данте была для его современников не фантастикой, а «репортажем» из ближайшего ожидаемого будущего.

Ахматова произнесёт свой доклад о Данте в 1965 году. Но уже в 1924 году она впервые встретит дантовскую Музу. И год этот приходится (как и метафизический опыт, положивший начало «Божественной Комедии») на 35-летие Поэта (что, кажется, до сих пор не было отмечено ахматоведами):

«Земную жизнь пройдя до половины <...>» [4, с. 37].

До половины пройдена и страной Анны Ахматовой полоса 1920-х – относительно оптимистических – годов. Позади Гражданская война, Великий Исход – массовая эмиграция, лютый голод начала 20-х, последние отъезды-высылки за границу культурных деятелей Серебряного века («философский пароход» и др.). Впереди смерть Патриарха, конец нэпа, первые – ещё публичные, но уже откровенно политические – процессы, ещё не Соловки, но уже Беломорканал, гибель Есенина и Маяковского...

У Ахматовой на личном календаре – ещё недавние сборники её новых стихов, но уже вплотную придвинувшаяся многолетняя публикационная

немота. Уже уехали Анреп и Лурье, уже умер Недоброво, уже расстрелян Гумилёв. Но ещё есть рядом Шилейко, Пунин и Лозинский, ещё не арестован сын. Ахматова уже не «королева Анна», но ещё не «боярыня Морозова». Тогда-то и меняет её Муза свой «весёлый нрав»: надевает «веночек тёмный» и приходит к Поэту диктовать страницы не только дантовского, но и её собственного, ахматовского будущего Ада [2, с. 273, 403]. Именно это позволит Ахматовой написать 3 июня 1958 года в ранней редакции «Седьмой элегии»: «А я молчу – я тридцать лет молчу» [2, т. 2, кн. 1, с. 598].

По-новому читаются в ахматовском контексте и уккоризны Беатриче своему Поэту – Данте. «Уккоризны» здесь не метафора, а жанровый термин. «Уккоризны Христовы» – часть католической церковной службы Великой Пятницы, на Страстной седмице. Это песнопение исполнялось двумя полухориями попеременно (антифонная композиция). В нём Христос перечисляет благодеяния, какие Бог Израиля оказал своему народу. Завершается каждая строфа рефреном: «Народ мой, что не сделал Я тебе? / Обидел ли? Не внял твоей мольбе? / Народ мой, скажи правду о себе!» [11, с. 34-35, 40-41; русский перевод наш. – Авт.]. По возрастающей идёт перечень знаков Божественной любви, и тем самым обостряется эмоциональность рефрена, внешне остающегося неизменным.

Нечто подобное происходит с монологом Беатриче, обращённым к Поэту. Казалось бы: параллель с Ахматовой здесь неуместна. Но Ахматова, словно бы подхватывая дантовскую тему вины, отвечает:

«Оставь, и я была как все,
И хуже всех была,
Купалась я в чужой росе
И пряталась в чужом овсе,
В чужой траве спала» [2, т. 2, кн. 2, с. 199].

Приведённые строки начала 1960-х не отменяют строк других – 1959 года. Навеянных иной памятью – о пресловутом постановлении ЦК ВКП(б) от

14 августа года 1946-го (которое, кстати, было отменено только через двадцать с лишним лет после смерти Ахматовой – 20 октября 1988 года):

«Это и не старо, и не ново,
Ничего нет сказочного тут.
Как Отрепьева и Пугачёва,
Так меня тринадцать лет клянут.
Неуклонно, тупо и жестоко
И неодолимо, как гранит,
От Либавы до Владивостока
Грозная анафема гудит» [2, т. 2, кн. 2, с. 34].

Заметим: «анафема» – понятие религиозное. Относящееся (по крайней мере, в исходном значении) не к политическому преступлению, а ко греху. Да так оно и есть: разве метание «между будуаром и моленной» (вменённое в вину Ахматовой) – компетенция политики? И разве суд над грехом входит в полномочия партийного комитета?.. Пожалуй, Постановление ЦК – уникальный случай, когда партия большевиков прилюдно и громко заявила о себе как религиозная институция.

И вот – Ахматова готова каяться на суде совести, – и каяться не молча, а вслух. Однако она категорически отвергает «гранитную» императивность и общенациональные притязания партийной инквизиции. Аллюзия на пушкинский гранит как символ государственной власти, причем власти, превышающей всякую человеческую меру, – здесь бесспорна. Бесспорна и аллюзия на поднятое Сталиным на щит ленинское определение партии как «ума, чести и совести нашей эпохи» (выделено нами. – Авт.). С первой аллюзией («гранит») Ахматова согласна, со второй («совесть») – нет.

Сакральные притязания политики – дантовский мотив. Особенно внятно звучит он в «адской» части «Божественной Комедии» (части, «надиктованной» той же Музой, что «приходит» и к Ахматовой). В её «Реквиеме» этого мотива нет, но он есть в «Поэме без героя», вместе с мотивами духовного соблазна.

Профессор Л. Г. Кихней имела основания задать вопрос: почему Данте воспевается Ахматовой за то, что ушёл из родной Флоренции без оглядки, не согласившись вернуться ценой публичного покаяния, а жена Лота – за противоположное: за то, что, уходя, она именно обернулась на родимый город, хотя бы город этот и назывался Содомом? [8].

Оба настроения стали важнейшим духовным итогом ахматовской судьбы – итогом событий, начавшихся ещё в далёкой крымской ретроспективе. «Реквием» и «Поэма без героя» станут двумя столпами Врат Ада, через которые Ахматовой должно будет пройти, чтобы исполнить (пименовски говоря) «труд, завещанный от Бога». И «завещан» он был не святому, а как раз «многогрешному», но служителю истины.

Покаяние – это финал «Поэмы без героя», её «сухой осадок». Непреклонность – это завершение «Реквиема».

Вместо заключения. В предыдущих публикациях на тему «Ахматова. Данте. Крым» [7] мы отмечали, что высказанные на эту тему соображения не «закрывают», а как раз «открывают» дополнительные подступы к ней. В частности, крымская дантеана Ахматовой переосвещает многие иные ахматовские тексты, как крымские, так и «некрымские». Это предположение продолжает подтверждаться.

1. Доклад Ахматовой на праздновании 700-летия Данте (1965) венчает не только её дантологические штудии, но и весь последний период её жизни и творчества. Достиг апогея мотив восхождения ввысь, по ступеням некоей лестницы (иногда невидимой, иногда вполне физической, будь то лестница в Сицилии, при получении премии «Этна Таормина», или лестница в Бахчисарае, во время предсмертного, – как оказалось, – свидания-расставания с Н. В. Недоброво). Апогеем был уже тот факт, что доклад о поэте мировой величины делала носительница «последней мечты России», едва выпущенная из многолетнего заключения в безгласии, с политической «анафемой», ещё не снятой ни с неё самой, ни с её сына, ни с двух убитых мужей и множества

друзей. Впервые сделалось ясно: поставить рядом Ахматову и Данте не просто можно, а нужно.

2. Вместе с тем, «разговор об Ахматовой» (подобно «разговору о Данте») невозможен лишь в социально-политических – или исключительно эстетических – координатах. Восхождение внешнее (сколь бы величественным оно ни было) – лишь отблеск ахматовского восхождения внутреннего. Не разделяя попыток превратить ахматовскую биографию в агиографию, анализ – в канонизацию, скажем сразу: «лествица» невидимая была гораздо круче видимой, и срывы на ней Анна Андреевна запечатлела с огромной художественной глубиной и честностью. Этим и обеспечен её духовный путь вверх.

Так, начало её дантеаны, поездка в Италию (1912), выглядит со стороны путешествием в «Земной Рай» (как и поездка в Бахчисарай в 1916 году). По сути же обе они обернулись для неё светлым и скорбным Лимбом – преддверием Ада. После Италии Ахматова первый раз почувствует отчуждение от собственной юной утопии: и царскосельской, и любовно-семейной, и – отчасти – петербургской. После Бахчисарая (и Севастополя) оборвётся её утопия молодая: снова и любовно-семейная, и легендарно-историческая – утопия Серебряного века блистательной «приневской столицы». По «лестнице легендарной», которой начинался «настоящий двадцатый век», покатится колясочка с кричащим младенцем, ребёнком-жертвой матери-жертвы, – и катиться она будет очень далеко и очень долго. Но несколько ступеней на ней будут принадлежать и кроваво-красным от листьев сумаха бахчисарайским горным уступам-куэстам, и севастопольской Графской пристани, освещённой заревом пылающего флагмана Черноморского флота – линкора «Императрица Мария».

3. Чрезвычайно важно в связи с этим для ахматоведов любых научных школ и методологических установок убедиться, что «пучки» (или, лучше сказать, «лучи») контекстуально-лейтмотивных связей, расходящиеся от ключевых фактов жизни или от поэтических реалий Ахматовой, не есть их,

исследователей, произвольная игра или эффектная риторика. Это именно факты, именно реалии. Но такие факты и реалии, которые с годами наливаются у Ахматовой весомостью символов, притом символов и личных, и национально-исторических. А символы ведут в строгую область, где «слова поэта» (по замечанию А. С. Пушкина в пересказе Н. В. Гоголя [3, т. 6, с. 19]) «суть уже его дела», а духовные поступки поэта предопределяют будущие события не только личного, но и глобального масштаба.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алисова Т. Б. Введение в романскую филологию: учебник / Т. Б. Алисова и др. – [изд. 2е, исп., доп.]. – Москва: Высшая школа, 1987. – 344 с. – С. 132. (Вуаль (фата, покрывало) Беатриче названа, собственно говоря, не белой, а прозрачной (*candido*). «Белый» по-итальянски был сначала *albus*; позже слово это вышло из употребления и заменилось на германское заимствование *blank*)
2. Ахматова А. А. Собрание сочинений : [в 6 т.] / А. А. Ахматова ; [сост., подгот. текста, коммент. Н. В. Королевой]. – Москва : Эллис Лак, 1998–2002. – Т. 7 (дополнительный). – 2004.
3. Гоголь Н. В. Собрание сочинений: [в 9 т.] / Н. В. Гоголь ; [сост. и коммент. В. А. Воропаева, И. А. Виноградова]. – Москва: Русская книга, 1994.
4. Данте Алигьери. Новая жизнь. Божественная комедия / Алигьери Данте ; [пер. с итал., вступ. ст., коммент. М. Лозинского]. – М. : Эксмо, 2012. – 864 с.
5. Данте Аліг'єрі. Божественна Комедія: Чистилище / Аліг'єрі Данте ; [пер. М. В. Стріха]. – Львів: Астролябія, 2014. – 320 с.
6. Джеймс Холл. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Дж. Холл ; [пер. с англ., и вступ. ст. Александра Майкапара]. – Москва: КРОН-ПРЕСС, 1999. – 656 с. – (Серия «Академия»).
7. Казарин В. П., Новикова М. А. Ахматова. Данте. Крым: (К постановке проблемы) / В. П. Казарин, М. А. Новикова // Вопросы русской

- литературы: Межвузовский научный сборник. – Симферополь. – 2014. – Вып. 29 (86). – С. 5-22.
8. Кихней Л. Г. Дантовский код в поэзии Анны Ахматовой / Л. Г. Кихней // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. – Симферополь: Крымский Архив, 2010. – Вып. 8. – С. 114-127.
9. Новикова М. О. Українські замовляння: Коментар / М. О. Новикова. – Київ: Дніпро, 1993. – 308 с.
10. Черных В. А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой: 1889-1966 / В. А. Черных. – [изд. 2-е, исп., доп.]. – Москва: Индрик, 2008. – 768 с.
11. Подробнее об «укоризнах Христовых» см.: Medieval English Verse. Translated with an Introduction by Brian Stone. – Penguin Books Ltd. – Harmondsworth, Middlesex, England. – 1977. – 251 p.

АНОТАЦІЯ

Казарін В.П., Новикова М.О. Ахматова. Данте. Крим (Стаття 2)

Стаття є продовженням попередньої роботи авторів, присвяченої дантівським мотивам у Кримському Тексті Анни Ахматової і в кримських реаліях її біографії. Перша стаття досліджувала, переважно, соціокультурний контекст і хронологічну основу ахматовського звернення до Данте крізь призму її ранніх кримських вражень. Другу статтю фокусовано на пізній Ювілейній доповіді Ахматової про Данте (1965). Показано, що й ця доповідь побудована не лише на італійських, але й на кримських імпресіях Ахматової. Однак центральним мотивом у пізньої Ахматової-дантолога стає патріотичний мотив. Він отримує в неї загострено автобіографічне й тому драматичне звучання, містячи в собі додаткові субмотиви (поезія як голос Бога й голос народу; вірність Батьківщині й вимушена еміграція, зовнішня й/або внутрішня). Дантовська тема розгортається в Ахматової як рух від масштабу суто особистого до масштабу загальнонаціонального, від зовнішньої приниженості до внутрішнього опору, від каяття до духовної свободи. Таку еволюцію

підтримує ахматовська символіка: світлова, колористична, предметна, просторова, історична.

Ключові слова: Данте, Ахматова, Кримський Текст, кримські біографічні реалії, Ювілейна доповідь (1965), ранні італійські й кримські імпресії, центральний патріотичний мотив, субмотиви (приниженості, опору, каяття, свободи), символіка.

АННОТАЦІЯ

Казарин В.П., Новикова М.А. Ахматова. Данте. Крым (Статья 2)

Статья является продолжением предыдущей работы авторов, посвящённой дантовским мотивам в Крымском Тексте Анны Ахматовой и в крымских реалиях её биографии. Первая статья исследовала социокультурный контекст и хромотопный фон ахматовского обращения к Данте, в основном, сквозь призму её ранних крымских впечатлений. Вторая статья фокусируется на позднем Юбилейном докладе Ахматовой о Данте (1965). Показано, что и этот доклад построен не только на итальянских, но и на крымских импрессиях Ахматовой. Однако центральным мотивом у поздней Ахматовой-дантолога становится патриотический мотив. Он получает у неё заострённо автобиографическое и потому драматическое звучание, включая в себя дополнительные субмотивы (поэзия как голос Бога и голос народа; верность Родине и вынужденная эмиграция, внешняя и/или внутренняя). Дантовская тема разворачивается у Ахматовой как движение от масштаба сугубо личного к масштабу общенациональному, от внешней униженности ко внутреннему сопротивлению, от покаяния к духовной свободе. Такую эволюцию поддерживает ахматовская символика: световая, цветовая, предметная, пространственная, историческая.

Ключевые слова: Данте, Ахматова, Крымский Текст, крымские биографические реалии, Юбилейный доклад (1965), ранние итальянские и крымские импресии, центральный патриотический мотив, субмотивы (униженности, сопротивления, покаяния, свободы), символика.

SUMMARY

Kazarin V.P., Novikova M.A. Akhmatova. Dante. Crimea (Part two)

The paper is a prolongation of the previous essay by the same authors where Dantenian motives have been traced in Akhmatova's Crimean Text and its biographical references. The main point of interest were social and cultural contexts, chronos and topos of Akhmatova's Dantology as a reflection of her Crimean experience. The present paper focuses on Akhmatova's Jubilee Report on Dante (1965) where the authors have found out her early Italian and Crimean impressions. But the central motive in Akhmatova's late Dantological studies is surely the patriotic one. This motive is highly autobiographical, including submotives of poetry as a voice of God and nation, loyalty to Motherland, emigration (both internal and/or external). Dantenian theme within Akhmatova's creative work and personal life can be termed as a shift from the intimate to the public, from social humiliation to inner resistance, from remorse to spiritual freedom. This evolution is supported with Akhmatova's symbolism in light, colours, material objects, spatial markers and historical details.

Key words: Dante, Akhmatova, the Crimean Text, biographical references, the Jubilee Report (1965), early Italian and Crimean impressions, central patriotic motive, submotives (of humiliation, resistance, remorse, spiritual freedom), symbolism.

*Е. С. Карпина
(Артемовск)*

УДК 821.161.1

РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА ВСЕВОЛОДА СОЛОВЬЁВА В НАУЧНОМ ДИСКУРСЕ КОНЦА XX ВЕКА

Всеволод Сергеевич Соловьёв – известный русский беллетрист рубежа XIX-XX столетий, автор многочисленных исторических романов. Несмотря на широкую известность и признание читателей, литературно-критическая рецепция его наследия современниками была весьма неоднозначной.

Характеристика литературной деятельности прозаика Н. А. Энгельгардтом, А. А. Измайловым и П. В. Быковым была исключительно положительной. А. М. Скабичевский и Н. Н. Соколов, напротив, оценивали её отрицательно и пренебрежительно отзывались о художественном методе романиста. В статьях К. П. Медведского, часто писавшего под псевдонимом К. Петров, представлены диаметрально противоположные оценки творчества писателя.

В 1917 г. – в год двух российских революций – было выпущено полное собрание сочинений Всеволода Соловьёва в сорока двух томах, сопровождаемое вступительным очерком П. В. Быкова о жизни и творчестве романиста. С тех пор произведения Соловьёва долгое время не издавались и его популярность стала постепенно угасать. «Он не считался запрещённым, антисоветским писателем, но на всём его творчестве как бы ставили крест пренебрежительные оценки дореволюционной либерально-демократической публицистики», – писал В. Б. Муравьёв [4, с. 244].

Советские читатели в романах Вс. Соловьёва не нуждались, что было обусловлено кардинально изменившейся общественно-политической обстановкой в России, вместе с которой приходили и новые художественные веяния. Историософия революционных демократов, которые планировали глобальное переустройство мира, отрицала прошлое как таковое. Многие исторические факты тщательно ими скрывались от общества. К тому же, романист был склонен идеализировать многих российских монархов, изображённых на страницах его романов, а тенденциозная критика требовала изображения прошлого в чёрных красках как оправдания и обоснования революционности.

В конце XX в., после долгих лет забвения, творчество Всеволода Соловьёва «возвращается» к читателю. Начался новый этап осмысления его наследия. Существенно изменились научные подходы к произведениям писателя. В 90-е годы многие исторические романы прозаика были переизданы и сопровождались биографическими очерками, вступительными статьями и послесловиями, характеризующими его творчество в ином ракурсе. Благодаря

их авторам – А. Н. Сахарову, В. Б. Муравьёву, Т. Ф. Прокопову, С. Сироткину, И. Владимирову и др. – литературная репутация писателя была переосмыслена.

С. Сироткин называет Соловьёва ярким представителем так называемого «лубочного, рассчитываемого на массовый спрос жанра, получившего распространение в конце семидесятых годов XIX в.» [6, с. 5]. Однако, в отличие от К. П. Медведского и А. М. Скабичевского, которые с помощью эпитета «лубочный» подчёркивали художественное несовершенство исторической прозы романиста, автор предисловия использует его в совершенно ином значении и подразумевает широкую читательскую аудиторию.

Доктор исторических наук, профессор А. Н. Сахаров в указанных критиками недостатках художественного метода беллетриста видел его достоинства: «Думается, что отмеченные критикой его художественные слабости в известной степени были и силой писателя. Именно эта увлечённость, страстность и <...> прямолинейность в обрисовке своих героев и привлекает, кроме других сильных черт творчества, к нему читателей» [5, с. 9]. Учёный чрезвычайно высоко оценивал произведения писателя, безусловно владевшего историческим материалом.

В 1990-е годы появляются первые научные работы, как всецело посвящённые исследованию того или иного аспекта обширного творческого наследия романиста, так и содержащие лишь отдельные упоминания о нём.

Цель нашей статьи заключается в том, чтобы дать аналитический обзор наиболее существенных научных трудов, написанных в обозначенный период, и выявить неисследованные авторами грани творчества романиста.

А. П. Ауэр в книге «Салтыков-Щедрин и поэтика русской литературы второй половины XIX века» (1993) отмечает воздействие поэтики М. Е. Салтыкова-Щедрина на художественную систему Вс. С. Соловьёва. По мнению автора, постижение Соловьёвым творческого наследия сатирика осуществлялось через критику с последующей его художественной интерпретацией: «<...> вначале – критическое углубление в творчество

Салтыкова, а затем на основе этого происходит беллетристическая переработка определённых приёмов и мотивов» [1, с. 61].

Статья Вс. Соловьёва «Новые рассказы г. Щедрина под общим названием “Благонамеренные речи”» является критическим эссе на «головлёвскую» тему, в котором рассматриваются две сюжетные линии – развитие характера Порфирия Головлёва и судьба его племянницы Анниньки. Примечателен тот факт, что писателем успешно использована сатирическая гиперболизация – самый распространённый приём поэтики Салтыкова-Щедрина.

В прозе романиста щедринские традиции нашли отражение в повести «Старик». Герой Соловьёва, как и щедринский Иудушка, готов на всё ради приумножения своих богатств. Очевидной является и пушкинская традиция, на что указывает соответствующая реминисценция в тексте. Поскольку в «Господах Головлёвых» «генетическая связь с трагедией “Скупой рыцарь” проступает со всей очевидностью», А. П. Ауэр высказывает предположение о том, что «именно Салтыков подвёл Соловьёва к опыту Пушкина, внушив ему справедливую мысль: без Пушкина этой трагической темой овладеть невозможно» [1, с. 63].

Развитие сюжета повести Соловьёва почти полностью дублирует финальную коллизию хроники Щедрина, представляющую вниманию читателя «мучительное возвращение Иудушки в человеческий мир» [1, с. 63]. Лишь на пороге смерти старик готов попроситься со своим богатством, отдалившим его от людей. Но осознание роковой ошибки приходит слишком поздно: «Этот трагический гротеск Соловьёва, безусловно, крепко связан с финальным гротеском в “головлёвской” хронике, где в последнем поединке встретились жизнь и смерть» [1, с. 64].

Учёный обращает внимание на то, что щедринские мотивы присутствуют и в заключительной части соловьёвской пенталогии – романе «Последние Горбатовы» (1886). Все персонажи «Господ Головлёвых» «встречены были Соловьёвым с эстетическим восторгом» [1, с. 62], однако наиболее сильное впечатление на беллетриста произвёл образ Анниньки. Груня фактически

повторяет драматическую судьбу щедринской героини: «увлечение театром – разочарование – возвращение домой». Оба романа сближают общность сюжета и стиль, однако повествовательная манера несколько отличается. Так, Салтыков рассказ о театральной жизни Анниньки сопровождает подробным описанием быта, прибегая, в отдельных случаях, к натурализации. Соловьёв же избегает детализации и растворяет её в подтексте, оставляя лишь сатирическую метафору – «дыхание житейской пошлости» [1, с. 64].

В статье Е. Вагина «Всеволод Соловьёв и Владимир Соловьёв» (1994) рассматривается вопрос о взаимоотношениях братьев, каждый из которых, по словам автора, «сыграл заметную роль в истории русской культуры» [2, с. 195]. В центре внимания исследователя – их общий интерес к проблемам мистики. Анализируя мистическую диологию Вс. Соловьёва, включающую романы «Волхвы» (1888) и «Великий розенкрейцер» (1889), Е. Вагин высказывает предположение о том, что прототипом главного героя романов, князя Захарьева-Овинова, мог быть младший брат писателя. В образе князя прослеживаются некоторые существенные черты личности философа (например, стремление к универсальному). Совпадают и их рассуждения о смысле любви (романы беллетриста сопоставляются с соответствующим циклом статей его брата). Портретного же сходства романист избегает.

Своеобразным «двойником» Захарьева-Овинова в романе является граф Калиостро, в чём литературовед усматривает определённое воздействие поэтики Ф. М. Достоевского. Антиподом же князя выступает его двоюродный брат – отец Николай. Противопоставление двух героев составляет, по мысли автора, «одну из главных сюжетных линий романа и как бы предопределяет духовную эволюцию Захарьева-Овинова» [2, с. 203]. В конце диологии он приходит к истинно христианскому выводу: свет без тепла, т.е. знания без любви – ничто, сердце выше разума.

Украинская исследовательница Е. М. Шерман в своей кандидатской диссертации «Художественная специфика русского исторического романа второй половины XIX столетия и проблемы развития жанра» (Одесса, 1998)

выделяет четыре направления беллетристического исторического романа 1870-80-х гг.:

- 1) реалистический (Г. П. Данилевский, М. М. Филиппов, Е. П. Карнович);
- 2) условно-реалистический (Е. А. Салиас, Н. А. Чаев, Д. Л. Мордовцев);
- 3) романтический, или вальтер-скоттовский (Вс. С. Соловьёв);
- 4) условно-исторический, или «роман Дюма» (М. Н. Волконский).

Данная дифференциация базируется на аналогичном разделении исторической романистики 1830-х гг. на три направления (дидактическое, романтическое и реалистическое) в зависимости от задач, которые ставили перед собой авторы [9, с. 6-8].

Первые два направления, выделенные исследователем, возникли под влиянием творчества Л. Н. Толстого и отличаются достаточно высокой степенью новаторства. Представители же романтического исторического романа ориентировались на эталон, созданный «отцом жанра». Именно в творчестве Соловьёва, по мнению Е. М. Шерман, вальтер-скоттовский тип романа получает «второе дыхание».

В статье «Русский исторический роман 1870-1880-х годов: тенденции развития и проблемы исследования» (1999) литературовед объясняет феномен популярности беллетриста тем, что при создании своих произведений он опирался не только на романы Вальтера Скотта, но и на современную ему реалистическую романистику и лучшие образцы классической литературы. Творчество «шотландского чародея» подверглось в романах Соловьёва значительной трансформации, однако один из наиболее важных его принципов – серьёзное отношение к истории – беллетристом сохраняется. Его произведения основаны на исторических фактах, а значит, написаны с целью просвещения читателей [8, с. 79-80].

Подводя итог характеристике наследия писателя, автор статьи отмечает: «Романы Соловьёва – это своеобразный “типичный образец” беллетристического романа, одновременно его вершина и начало спада <...> После Соловьёва вальтер-скоттовская схема может существовать лишь на

самых низких уровнях литературной иерархии – романы Соловьёва были её “последним взлётом” в рамках доброкачественной беллетристики» (перевод мой – Е. К.) [8, с. 80].

В статье Е. М. Шерман «Исторический роман Вс.С. Соловьёва «Царь-девица» и пушкинская традиция» (1998) исследуется степень влияния творчества А. С. Пушкина на беллетристику посредством сопоставления его исторической драмы «Борис Годунов» и исторического романа Вс. Соловьёва «Царь-девица». Автор прослеживает механизм художественного заимствования и отмечает наличие прямых реминисценций в последнем. В произведении беллетриста, который использовал пушкинский текст в качестве эталона, практически полностью реализуется схема основного идейно-нравственного конфликта «Бориса Годунова». Продолжая пушкинскую традицию, Соловьёв осуждает царевну Софью, пришедшую к власти с помощью кровавого переворота. Конфликт заметно упрощается по сравнению с творением Пушкина, вследствие чего под пером романиста «философская трагедия превращается в банальную историю о раскаявшейся грешнице» [7, с. 104].

Конец XX века ознаменован защитой кандидатской диссертации А. В. Лексиной «Историческая проза Вс. С. Соловьёва (генезис и поэтика)» (Коломна, 1999), т.е. появлением первой крупной научной работы, посвящённой романисту. Цель исследования – «выявление генетических связей художественной системы Вс. Соловьёва с отдельными произведениями русской и зарубежной прозы XIX в. и анализ особенностей его поэтики в контексте литературного процесса 70-х–90-х гг. XIX в.» [3, с. 7].

Автор исследования мотивирует необходимость рассмотрения биографии писателя тем, что биографический контекст предопределил некоторые аспекты поэтики его произведений. Факторы литературной преемственности, т.е. влияние на историческую прозу беллетриста литературного наследия предшественников и современников, являются, по мнению литературоведа, более существенными. Именно поэтому они исследуются детально.

Опираясь на концепцию А. С. Бушмина, литературовед разделяет генетические связи исторической прозы Всеволода Соловьёва на три типа: контактный, контрастный и конфликтный. Влияния предшественников делятся, в свою очередь, на прямые (цитаты, реминисценции, преемственность в сюжетно-композиционной структуре) и косвенные (опосредованное приобщение к творчеству того или иного писателя посредством усвоения художественных принципов другого).

А. В. Лексина выделяет два направления приобщения Вс. Соловьёва к наследию предшественников. Первое направление объединяет писателей, большинство произведений которых посвящено современности и лишь некоторые написаны в жанре исторического романа или повести (А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, С. Т. Аксаков, Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, Э. Золя, Э. Бульвер-Литтон). Второе направление включает исторических беллетристов (К. П. Масальский, В. И. Мирошевский, Е. А. Салиас, Г. П. Данилевский). Взаимодействие исторической прозы Соловьёва с художественными системами Пушкина, Гоголя, Аксакова, Толстого и Достоевского происходит по контактному типу. Приобщение к традициям Золя осуществляется по конфликтному типу. По контрастному типу усваиваются идейно-эстетические воззрения Бульвер-Литтона.

Влияние творчества Вальтера Скотта на историческую романистику Соловьёва, по убеждению учёного, было косвенным: «Если влияние В. Скотта и имело место, то лишь на уровне жанрообразующем и в плане разработки авантюрной сюжетики в романах Вс. Соловьёва» [3, с. 75]. В романах основоположника жанра, как известно, главными героями являются вымышленные персонажи. В произведениях же Соловьёва на первый план выходят исторические личности.

Автор приводит несколько ярких примеров творческой реинтерпретации Соловьёвым исторических событий, изложенных в романах беллетристов-предшественников.

На формирование историсофских взглядов Соловьёва повлияли концепции Н. М. Карамзина, С. М. Соловьёва, идеи Ф. М. Достоевского и Вл. С. Соловьёва. По наблюдению А. В. Лексиной, «в исторической прозе Вс. Соловьёва совмещаются как историсофские взгляды, которые можно отнести к генетически зависимым от предшественников, так и собственные историсофские построения писателя, возникшие на основе усвоения всего предшествующего культурного и философского наследия» [3, с. 99]. Это наблюдение представляет для нас особый интерес, поскольку имеет непосредственное отношение к теме нашего исследования.

Ведущая роль в художественном методе Вс. Соловьёва отводится бытописательству, для которого характерны «детализация, тщательное описание предметов материального и духовного быта, частотное использование диалогов, дробность и мозаичность целостной картины мира, составленной из разноплановых бытовых зарисовок» [3, с. 68]. Цель подробного описания быта – «воспроизвести культурный фон эпохи, донести до читателя нравственный урок, извлечённый из истории» [3, с. 157].

Отличительной особенностью исторических произведений Соловьёва является «стремление к циклизации, к объединению исторической канвы всех романов в непрерывный поток исторического развития» [3, с. 115]. Изложение романистом краткого содержания предыдущих произведений цикла, т.е. приём ретроспекции, А. В. Лексина обозначает термином «конспективный метод» [3, с. 117]. Соловьёв словно конспектирует созданные ранее романы, тем самым напоминая читателю те или иные события, в них изображённые.

Большинство произведений Соловьёва написаны в жанре романа-хроники. Пенталогия «Хроника четырёх поколений» в определённой степени тяготеет к жанру романа-эпопеи, поскольку в ней «последовательно освещается целая эпоха через историю нескольких поколений одной семьи» [3, с. 102].

А. В. Лексина отмечает следующие особенности поэтики «Хроники...»:

1) Налицо все составляющие цикла – жанровая, идейно-тематическая, стилистическая, сюжетная общность, «сквозные» персонажи, последовательное изображение исторической эпохи.

2) В поэтике «Хроники...» эпическое начало проявляется на уровне изображения «истории <...> многих человеческих судеб на протяжении длительного времени», что, согласно определению эпопеи, является одной из её основополагающих характеристик.

3) Первичным жанровым образованием, структурирующим поэтику романов, являются «семейные предания» [3, с. 118].

В исследовании рассматривается специфика воссоздания хронотопа в исторической прозе Вс. С. Соловьёва. Историческое время в его романах дискретно и неразрывно связано с биографическим. Художественное пространство замкнуто. Особую функцию выполняют хронотоп дороги и хронотоп «гостиной».

Стилистическими доминантами исторической прозы романиста являются описательность и психологизм (в области изображённого мира), а также использование историзмов, архаизмов, сниженной лексики, пословиц и поговорок, идиоматических выражений (в области художественной речи). Ведущими синтаксическими фигурами являются повторы, риторические вопросы и обращения.

Обзор вышерассмотренных научных работ позволяет нам выявить следующие аспекты творческого наследия романиста, неисследованные их авторами: соотношение исторического факта и художественного вымысла в исторической прозе Вс. Соловьёва, особенности авторской трансформации вальтер-скоттовской модели исторического романа, специфика воссоздания беллетристом исторического колорита, историософская проблематика «Хроники четырёх поколений», типология характеров, имагологические мотивы пенталогии. Уточнения требуют также жанровое своеобразие романа-семейной хроники и особенности репрезентации художественного времени как составляющей хронотопа исторических романов писателя.

В начале XXI века интерес литературоведов к творческому наследию Всеволода Соловьёва, а именно к его исторической романистике, заметно возрастает, о чём свидетельствуют ряд защищённых кандидатских и докторских диссертаций и изданных монографий, а также многочисленные статьи, в которых проанализированы различные аспекты творчества писателя. Детальное изучение рецепции творчества Соловьёва в научном дискурсе XXI века помогло нам наметить векторы наших дальнейших исследований, связанных с рассмотрением историософской концепции романиста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ауэр А. П. Салтыков-Щедрин и поэтика русской литературы второй половины XIX века / А. П. Ауэр. – Коломна: Изд-во Коломенского педагогического института, 1993. – 112 с.

2. Вагин Е. Всеволод Соловьёв и Владимир Соловьёв / Е. Вагин // Антология гнозиса: современная русская и американская проза, поэзия, живопись, графика и фотография / Под ред. А. Ровнера, В. Андреевой, Ю. Д. Ричи, С. Сартарелли. – СПб. : МЕДУЗА, 1994. – Т. 1. – С. 195–204.

3. Лексина А. В. Историческая проза Вс. С. Соловьёва (генезис и поэтика): дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Лексина Анна Владимировна. – Коломна, 1999. – 175 с.

4. Муравьёв В. Б. Об авторе (Послесловие) / В. Б. Муравьёв // Соловьёв В. С. Юный император: Роман. – М. : Современник, 1993. – С. 244–253. – (Государы Руси Великой).

5. Сахаров А. Н. Исторический мир Всеволода Соловьёва / А. Н. Сахаров // Соловьёв Вс. С. Жених царевны; Касимовская невеста: Исторические романы. – М. : Дружба народов, 1994. – С. 3–10.

6. Сироткин С. Предисловие / С. Сироткин // Соловьёв В. С. Царь-девица; Русские крестоносцы. – М. : Прометей, 1990. – С. 5–8.

7. Шерман Е. М. Исторический роман Вс. Соловьёва «Царь-девица» и пушкинская традиция / Е. М. Шерман // Пушкин и русская культура:

Материалы конференции молодых учёных (11-13 ноября 1997). – М., 1998. – С. 100–105.

8. Шерман О. М. Російський історичний роман 1870-1880-х років: тенденції розвитку і проблеми дослідження / О. М. Шерман // Наукові записки Харківського державного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди (серія Літературознавство). – Харків, 1999. – Вип. 3 (24). – С. 73–82.

9. Шерман О. М. Художня специфіка російського історичного роману другої половини XIX століття і проблеми розвитку жанру : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.02 «Російська література» / О. М. Шерман. – Одеса, 1998. – 16 с.

АНОТАЦІЯ

Карпіна О. С. Рецепція творчості Всеволода Соловйова у науковому дискурсі кінця XX століття

У статті розглядаються погляди сучасних дослідників на творчість Всеволода Соловйова – відомого російського історичного романіста XIX-XX століть. Установлено, що рецепція спадщини письменника літературознавцями XX століття значно відрізняється від оцінок художнього методу белетриста сучасниками. Автором представлений аналітичний огляд деяких наукових робіт О.П. Ауера, Є. Вагіна, О.М. Шерман та А.В. Лексіної, написаних у 1990-ті роки. На основі аналізу розглянутих у статті праць виявлено недосліджені авторами грані великої творчої спадщини романіста.

Ключові слова: рецепція, науковий дискурс, художній метод, творча спадщина, історична проза, белетристика, вальтер-скоттівський історичний роман, поетика, хронотоп, пенталогія.

АННОТАЦИЯ

Карпина Е. С. Рецепция творчества Всеволода Соловьёва в научном дискурсе конца XX века

В статье рассматриваются взгляды современных исследователей на творчество Всеволода Соловьёва – известного русского исторического романиста рубежа XIX-XX веков. Установлено, что рецепция наследия

писателя литературоведами XX века значительно отличается от оценок художественного метода беллетриста современниками. Автором представлен аналитический обзор некоторых научных работ А.П. Ауэра, Е. Вагина, Е.М. Шерман и А.В. Лексиной, написанных в 1990-е годы. На основании анализа рассмотренных в статье трудов выявлены неисследованные авторами грани обширного творческого наследия романиста.

Ключевые слова: рецепция, научный дискурс, художественный метод, творческое наследие, историческая проза, беллетристика, вальтер-скоттовский исторический роман, поэтика, хронотоп, пенталогия.

SUMMARY

Karpina E. S. Reception of Vsevolod Solovyov's creative works in the scientific discourse of the end of the XX century

The article deals with the views of contemporary researchers on the creative works of Vsevolod Solovyov – a famous Russian historical novelist of the turn of the XIX-XX centuries. It is determined that the writer's heritage reception by the philologists of the XX century differs greatly from the assessments of the fiction writer's artistic method by the contemporaries. Analytical review of some scientific works by A. P. Auer, E. Vagin, E. M. Sherman and A. V. Leksina written in the 1990s is presented by the author. On the basis of the analysis of the papers reviewed in the article the verges of the novelist's extensive creative heritage uninvestigated by the authors are revealed.

Key words: reception, scientific discourse, artistic method, creative heritage, historical prose, fiction, Walter Scott's historical novel, poetics, chronotope, pentalogy.

УДК 821.161.1-3

ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ ФЕЛЬЕТОНОВ

А. ЗОРИЧА И БРАТЬЕВ ТУР

В русской литературе метрополии 1920-х – начала 1930-х годов особое значение приобрели жанры сатиры и юмора, что связано с потребностью нового общества в самоанализе, возникшей необходимостью критического взгляда на происходившие перемены. Фельетон становится одним из наиболее «влиятельных» жанров в журналистской и писательской среде. Фельетонные тексты не только публиковались в периодике, но и выходили отдельными сборниками. О фельетоне писали теоретические и аналитические работы, по поводу его жанровых признаков много дискутировали. Соединяя в себя черты публицистики и художественной литературы, обладая свободной структурой, талантливому автору фельетон предоставлял возможность для самовыражения и формального эксперимента. Многие выдающиеся писатели, впоследствии мастера больших форм, начинали свою литературную деятельность в качестве фельетонистов: М. Булгаков, И. Ильф и Е. Петров, В. Катаев, М. Зощенко, Ю. Олеша. Среди других авторов фельетонов 1920-х, сказавших свое слово в этом жанре, следует назвать М. Кольцова, В. Маяковского, Н. Асеева, П. Романова, Арк. Бухова, Е. Зозулю, Л. Сосновского, Г. Рыклина, Б. Самсонова. Своеобразная творческая манера проявилась в фельетонистике А. Зорича и братьев Тур. Целью данной статьи является исследование фельетонной поэтики этих авторов посредством анализа их наиболее показательных текстов 1920-30-х годов.

Творчество А. Зорича и братьев Тур, популярных в 1920-е годы фельетонистов, до сих пор не становилось предметом системного изучения. Если фельетонистика А. Зорича в работах, посвященных сатирико-юмористической прозе советского периода, все-таки подвергалась хотя бы общей характеристике, то имена братья Тур в лучшем случае лишь

упоминались в одном ряду с другими практиками жанра [2], [3], [4]. Обращает на себя внимания контекст исследования фельетонов А. Зорича: как правило, их сопоставляли с текстами М. Кольцова. Во-первых, авторы по-разному подходили к методу написания фельетона: Кольцов был приверженцем публицистичности, Зорич – художественности или «красок»; во-вторых, для фельетонного изображения они выбирали по-преимуществу разные объекты: жизнь в городе и в деревне, соответственно (хотя проблемы поднимались одни и те же: бюрократизм, мещанство, невежество, бесхозяйственность и т. п.). Л. Ф. Ершов даже видит некоторые преимущества сатирического таланта А. Зорича по сравнению с его более известным коллегой: «М. Кольцов вел борьбу с персонифицированным пороком. Взор его привлекал человек, который сконцентрировал в себе отрицательные черты, как бы в фокусе собрал их. А. Зорич ведет наступление на дурные нравы, на то, что более или менее рассредоточено, не локализовано в той или иной определенной личности... а как бы разлито среди массы людей. А. Зорич выступает против того, что уже стало распространенным явлением, но еще по ряду причин не опознано и потому не привлекло должного внимания» [2, с. 121-122]. Сейчас эти суждения звучат несколько абстрактно: оба мастера фельетонного жанра беспощадно критиковали как общие тенденции, так и конкретных личностей, хотя и разными способами, оба подчас были первооткрывателями в фельетонном изображении той или иной проблемы, оба, излагая факт, типизировали его как явление.

Фельетоны А. Зорича (псевдоним В. Т. Локтя (1899-1937), с тщательно разработанным сюжетом, в основе которого всегда лежал реальный факт, обилием бытовых подробностей и юмористическими деталями, диалогами, позволяющими применить речевую характеристику персонажей как средство раскрытия их психологии, действительно близки к рассказу. Характерным приемом автора, безусловно отличающим его от других фельетонистов эпохи, была так называемая (по аналогии с «короткой строкой» В. М. Дорошевича) «длинная фраза»: «Автор писал большими, несколько тяжеловатыми

периодами, в которых нередко звучала ирония, такая же приземленная, как и весь строй речи» [3, с. 124]. Приведем два примера подобных построений. В фельетоне «В алтарях» (1928) описывается курьезный случай – жители одной деревни пожаловались на местных священнослужителей в центральную прессу (этот способ воздействия на нерадивых «служителей культа» они сочли наиболее эффективным): «Приход просит «Правду», одновременно доводя об изложенном до сведения митрополита Петра, дать накачку кому следует, а также продуть сарапульского архиепископа и попа Гавриила в «Крокодиле». Иначе религия в нашей волости, и без того малая, рухнет окончательно. Архиепископ толстый, с большой пузой, который ужасно любит поповских жен; поп ростом высок, худощав, ходит как козлице; председателя церковного совета и секретаря, каковые держатся также точки архиепископа, рисовать в ветхой одежде и пьяными под забором» [5, с. 38].

Если в данном случае конструкция, содержащая разговорную лексику, дробится на несколько предложений, и свободно воспринимается читателем, то в отношении следующего примера этого не скажешь. «Товарищу, во времена, когда спор между вошью и социализмом собственно был уже разрешен в пользу последнего, но составы ходили еще теплушечные и имели в хвостах делегатские, штабные и особого назначения вагоны (не так давно это было, и мало что изменилось с тех пор в пошехоньях), – товарищу пришлось по одному делу побывать в городке, недалеко от Москвы и прославленном в России изобилием несравненных сереброголосых соловьев» [7, с. 262-263], – этот синтаксически сложный фрагмент фельетона «Товарищ из центра» (1932), сюжет которого обыгрывает гоголевского «Ревизора», еще более усложнен эпитетами и аллюзиями (из В. И. Ленина и М. Е. Салтыкова-Щедрина). «Продрасться» сквозь подобные «дебри» может явно не широкий читатель, для которого, вроде бы, предназначены фельетоны. Возможно, из-за «громоздкости» стиля произведения А. Зорича сейчас известны только специалистам, в отличие, например, от фельетонистики М. Булгакова или И. Ильфа и Е. Петрова.

Братья Тур (совместный псевдоним Л. Д. Тубельского (1905-1961) и П. Л. Рыжея (1908-1978)) вошли в историю советской литературы как драматурги и киносценаристы сталинской эпохи, авторы комедий, военных и социально-семейных драм. Начинали же они свой творческий путь, сотрудничая в качестве фельетонистов в газете «Известия», куда были приглашены М. Е. Кольцовым (именно он «переименовал их в «братьев Тур»» [6, с. 6]). В течение около тридцати лет они публиковали в этом издании 2-3 фельетона в неделю [6].

Основную часть фельетонистики братьев Тур 1920-х годов составляют произведения публицистического типа – в них поднимаются злободневные проблемы, описываются невыдуманные события, действуют реальные люди. Общественно-политическая позиция авторов выражена в них, как правило, прямо. В свою очередь, согласно особенностям функционирования комического фельетона Тур можно разделить на сатирические и «положительные».

Тексты первого типа сосредоточены преимущественно на двух проблемно-тематических пластах: мещанство и противники советской власти. Писатели развенчивают такие «уродливости быта», как пошлость («Один из Кореньковых» (1927)), пьянство («Последний долг» (1928), «Гоп-ля, мы живем» (1929)), суеверие и невежество («Иваны» (1929)) и др. При этом особое внимание уделяется мотиву неприемлемости подобных явлений в нынешнем государстве, иногда звучит уверенность, что вскоре они будут изжиты. Так же непримиримы фельетонисты по отношению к людям, явно или скрыто препятствующим успешному развитию советской страны. Это нерадивые администраторы («Была баня» (1927), «бывшие», мечтающие о возврате старых порядков («Новогодняя тема» (1926), так называемая «третья сила» – предложенное Н. И. Бухариным определение беспартийной интеллигенции, недовольной политикой И. В. Сталина и симпатизирующей оппозиции («Портреты “третьей силы”» (1927). Среди объектов сатиры есть и реальные личности: П. Н. Врангель («Трагический клоун» (1928), Ф. И. Шаляпин

(«Соловей с копытами» (1927) – фигура оперного певца подвергается беспощадной критике за то, что он пожертвовал сборы от своего концерта детям эмигрантов – это представлено как поддержка белогвардейцев.

Остановимся на фельетоне «Сплетня» (1928) как одном из типичных примеров работы авторов с фактическим материалом. Приступая к изложению того или иного события, фельетонисты дают общий экскурс в проблему. В данном случае – приводятся определения сплетни из толковых словарей и соответствующий, уже авторский, комментарий в форме развернутой метафоры: «Корни ее, несомненно, русского происхождения, она – российских корней на все сто процентов. В дни ее молодости эти корни были до краев заряжены могучей растительной силой, потом они засохли, захирели в зное наших лет. Можно было думать, что они совсем уже вытоптаны копытами коней, ломившихся на рысях в Варшаве. Но нет – корни не погибли в засухе, и часто замечаешь, идя по чернозему, всходящие, ползучие, ядовитые листья сплетни...» [1, с. 81]. Далее подробно излагается собственно факт: некая молодая работница райисполкома стала жертвой оговора и клеветы, которые сломали ей жизнь. После этого братья Тур возвращаются к метафоре сплетни, превратившейся теперь в настоящую аллгорию, передают ее «путь» в истории во времена царизма (сплетня названа «великодержавной» [59, с. 87]) и до нынешнего момента: «Она, постарелой и облезлой, пробралась и сквозь непролазный сыпняк, и сквозь крутую немецкую шрапнель, и сквозь огни и бури строительства. Она прошла с черного хода, через щель в дому, в наши будни. Ее работа «тихой сапой» становится все более заметной и требующей жертв» [1, с. 88]. Внушающий надежду финал, оформленный в виде риторического вопроса, перекликается с началом фельетона – авторы мечтают о том времени, когда в примечании к словарной статье «сплетня» будет значиться «Вышло из употребления» [1, с. 88]. Как правило, в сатирических фельетонах писателей факт обрамляется подобными вводными и заключительными структурными компонентами.

В «положительных» фельетонах Тур раскрываются преимущества, предоставляемые рядовому человеку советской властью. Например, фельетон «Цыганская заря» (1928) – патетический отклик на выход первой цыганской газеты («Мы знали «цыганскую любовь», «цыганский романс», «цыганский пот» «цыганское гадание», «цыганский торг», «Цыганского Барона», но цыганского корреспондента мы еще не знали до сих пор» [1, с. 70]) – подчеркивает позитивные изменения в жизни этого народа при большевиках. Положительное воздействие Советов может сказываться не только в социальном или бытовом плане, но и моральном, как в фельетоне «Настоящая тема» (1927). В нем повествуется о рабочем, признавшем, что он не нужен на производстве, и «в целях рационализации и режима экономии» [1, с. 26] уволившимся. Герой пренебрегает личными интересами ради блага общества (типично классицистический конфликт), и только новая, «народная», власть помогла раскрыть высокий нравственный потенциал этого человека. «Хочется верить, что если рядом с нами ... есть такие образцы самопожертвования во имя нашего коллективного благополучия, есть такая высокая сознательность, если есть такая сила человеческого духа, то никакая опасность нам не страшна» [1, с. 26], – бравурный финал выражает надежду на светлое будущее государства. Авторы фельетона обращаются с призывом к писателям и художникам искать «героическое», «фантастическое» и «возвышенное» в повседневности.

Оригинальная форма туровских фельетонов – кинорецензии. Оценивая тот или иной фильм, авторы часто предлагают расширительную трактовку основной темы. Например, читатель фельетона «Восхождение на Эверест» понимает, что речь идет об одноимённом документальном фильме, ближе к середине текста, когда от картины трудного пути покорителей вершины (представленной от первого лица множественного числа, хотя «героический акт» совершают «вдохновенные альпинисты, мечтательные геологи, мятежные члены Английского Географического Общества» [1, с. 35]) совершается переход к юмористическому описанию публики в кинозале, где и происходит показ фильма. Собственно хвалебная рецензия (фильм назван «гениальным»)

перерастает в «гимн прекрасному человеческому упрямству – тому, которое не знает преград и которое может заставить человека надеть абажур на северное сияние» [1, с. 39]. А в финале авторы возвращаются к фильму, рисуя футуристическую сцену: через несколько веков это кинокартину будут смотреть на вершине Эвереста и воспринимать как лучший памятник первым покорителям. Фельетон прославляет и кинематограф в целом – как искусство, способное пережить даже египетские пирамиды. «Хрупкий кадр перевернет мир» [1, с. 39], – цитируя высказывание одной звезды немого кино, братья Тур стремятся возвеличить «важнейшее» из искусств.

Другой образец фельетонной кинорецензии – «Кажется, подлецы» (1928), текст, приуроченный к празднику 8 Марта. Большую часть фельетона составляет пересказ сюжета фильма «Третья Мещанская», в котором выведен образ «комнатного деспота», мужа, для которого жена – «только поденщица женской благодати, поставщица очарования, маркитантка супружеских ласк» [1, с. 100]. Фактически, авторы затрагивают серьезные социальные проблемы: ратуют за «женское равноправие» и осуждают мещанский дух, пронизывающий повседневное существование человека. Вновь утверждая воспитательную функцию кинематографа, братья Тур надеются, что зрители «Третьей Мещанской», и женщины, и мужчины, задумаются и что-то изменят в своей жизни.

Л. Ф. Ершов, упоминая братьев Тур в ряду других фельетонистов эпохи, «у которых не выработалось своей художественной манеры», говорит о том, что «в любом» их фельетоне тон «одинаково осуждающе-обличительный» [2, с. 127], что им недоступно «бесконечное богатство жизни, в которой рука об руку шествуют лирика и драма, смешное и трагическое, богатство ... человеческих отношений, передаваемое в оригинальном синтезе» [2, с. 127]. М. Булгаковым, М. Кольцовым, В. Катаевым, И. Ильфом и Е. Петровым. Действительно, фельетоны Тур порой грешат схематизмом и однобокостью в раскрытии той или иной проблемы. Идеологический пафос в них часто проявляется слишком прямолинейно. Тем не менее, туровские фельетоны

отличаются вариативностью оттенков комического. Если в «положительных» фельетонах преобладает юмор и добрая ирония, то в сатирических – могут соседствовать гневное обличение, подчас доходящее до сарказма, едкая и язвительная ирония, гротеск и юмор. В частности, в фельетоне «Была баня» описанию факта закрытия бани в одном городе предшествуют афористичные юмористические рассуждения: «Сказано, что баня – самое старое учреждение на земле, ибо, поистине, много воды утекло со времени ее основания. В самом деле, если приглядеться, – что такое город без бани? Это, – как сказал французский философ, – бочонок без вина, мир без победы, хлеб без дрожжей, лебедь без крыльев, верблюд без горба, любовь без ссор» [8, с. 114]. В фельетоне «Гоп-ля, мы живем» братья Тур соединяют морализаторство с ироническим взглядом на положение вещей. Здесь переданы авторские наблюдения над традицией встречи Нового года: иронией пронизаны сценки в гастрономе, на улице – повсюду предвкушают обильное застолье, в эту ночь люди становятся «ревнивыми пестунами своих утроб» [8, с. 125]. Фельетонистов удручает, что в стране с изменившимся общественным строем, приветствуют «еще один год своего маленького земного благополучия» [8, с. 125] вместо того, чтобы воспринимать этот праздник как «один из самых оптимистических дней, в котором ярче всего могут выразиться чувства коллективности, чувства солидарности между людьми одного дела» [8, с. 129].

В фельетоне «Сверхъестественная история» (1934) описывается гротескная ситуация: одному гражданину, хоронившему своего родственника, поставили в паспорт «официальный штамп», что похоронили его. Ошибку категорически отказались исправлять, теперь он «ходит ... в живых трупах» [8, с. 391], из-за чего расстроилась свадьба, с ним отказываются производить денежные операции и т. д. Авторы, преисполненные сочувствием к своему герою, вынужденному терпеть произвол бюрократов, устраниваются от прямой критики – только показывают события из жизни персонажа, сопровождая их юмористическими комментариями и сценками: представляют, как человек присутствует на собственных похоронах, смотрит на себя в гробу, размышляет

о том, как будут реагировать на его смерть жена, сослуживцы, соседи; передают мысли невесты, узнавшей, что ее избранник по документам умер: «Что же ты, милый, обманывал, что живой? Еще за локоток брал, одуванчиком называл. А на самом деле – обыкновенный покойник. О, боже! Все мужчины – обманщики» [8, с. 390-391] и т. п. Сатирическая направленность текста, явно перекликающегося с некоторыми фельетонами М. А. Булгакова, реализуется через иронию и юмор.

Мотив смерти функционирует и в фельетоне «Новогодняя тема», но совсем в другом ключе. Бывший помещик решил покончить с собой из-за невозможности дальнейшей жизни при большевиках и пишет предсмертное послание председателю исполкома. Здесь, разумеется, не может быть и речи о сочувствии к умирающему человеку, так как он представитель враждебного класса. Его своеобразная «исповедь» призвана продемонстрировать только негативные черты: слабость, трусость, привычку к роскошной жизни, сословное чванство, глупость. Отношение к дворянам оформлено в виде синтеза сравнения и иронической метафоры: «Когда-то я думал, что Россия без либерального дворянства – все равно, что столичный город без цирка. Никто не жонглирует, никто под куполом не висит вниз головой, никто не играет. И рыжего нет» [8, с. 387]. Фельетонисты иногда не выдерживают иронического тона и вкладывают в уста персонажа саморазоблачающие характеристики: «...иногда мне кажется, что меня уже нет – нет хуторного вельможи, ...собирающего заплесневелых библиотек, потерявшего себя, пережившего себя, задушенного своими грошовыми воспоминаниями» [8, с. 388]. В финале выясняется, что самоубийство не состоялось: «Сдрейфил умереть» [8, с. 389], – так комментирует слабость помещика председатель исполкома.

Несмотря на открытую тенденциозность, и сатирические, и «положительные» фельетоны братьев Тур привлекают внимание разнообразием художественных средств: ирония, метафора, аллегория, типизация, пародийность стиля (например, «Необходимые сведения об Октябре для готского альманаха» (1928) обыгрывают стиль академических научных изданий

и энциклопедий, «Иваны» – торжественный и лаконичный стиль Библии, «Новогодняя тема» – официальных документов и дружеского письма). Данный фактор, в какой-то степени, также выводит авторов за границы широкого круга «ординарных» фельетонистов 1920-х годов.

Таким образом, поэтику фельетонистики А. Зорича определяют сюжетность, диалогизм, внимание к деталям, использование сложных синтаксических конструкций. Для фельетонного метода братьев Тур характерны следующие черты: открытое выражение социально-политической позиции, широкий диапазон средств комического (юмор, ирония, гротеск, пародия), структурная вариативность в подаче материала. Стиль фельетонов Зорича и Тур отличается высокой степенью образности, чему способствует разнообразие средств художественной выразительности. Исследование стилистических особенностей фельетонистики писателей составляет перспективу разработки темы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Братья Тур. Бомбы и бонбоньерки / Братья Тур. – Л. : Прибой, 1929. – 263 с.
2. Ершов Л. Ф. Сатирические жанры русской советской литературы / Л. Ф. Ершов. – Л. : Издательство «Наука», 1977. – 284 с.
3. Ершов Л. Ф. Советская сатирическая проза 1920-х годов / Л. Ф. Ершов. – М.-Л. : Издательство Академии наук СССР, 1960. – 284 с.
4. Журбина Е. И. Теория и практика художественно-публицистических жанров. Очерк. Фельетон / Е. И. Журбина. – М. : Мысль, 1969. – 400 с.
5. Зорич А. В алтарях / А. Зорич // Нестор из Крокодила: Крокодильское литературное наследие за 50 лет (1922-1972). – М. : Издательство «Правда», 1972. – С. 38–39.
6. Потапов В. Моя память хранит обрывки: Интервью с Зюкой Тур / В. Потапов // Огонек. – 2002. – № 37. – Сентябрь. – С. 6–7.

7. Русская советская сатирико-юмористическая проза. Рассказы и фельетоны 20-30-х годов / Сост. Л. Ф. Ершов. – Л. : Издательство Ленинградского университета, 1989. – 472 с.

8. Советский фельетон / Сост., подготовка текста, комментарий К. Г. Бойко и Е. М. Есенина. – М. : Гос. издательство политической литературы, 1959. – 528 с.

АНОТАЦІЯ

Комаров С. А. Особливості поетики фейлетонів А. Зорича та братів Тур

У статті виокремлюються та аналізуються риси фейлетонного методу А. Зорича та братів Тур. Серед особливостей фейлетоністики А. Зорича названі сюжетність, включення у текст діалогів, увага до побутових подробиць, гумористичні деталі, використання складних синтаксичних конструкцій. На матеріалі фейлетонів братів Тур автор висвітлює наступні елементи їх поетики: відкрита маніфестація соціально-політичної позиції, широкий діапазон засобів комічного (гумор, іронія, гротеск, пародія), різноманітність жанрових форм та структурних моделей текстуальної організації. Okремо акцентовано звернення братів Тур до фейлетонної форми кінорецензії.

Ключові слова: фейлетон, сатира, гумор, іронія, структура, кінорецензія.

АННОТАЦИЯ

Комаров С. А. Особенности поэтики фельетонов А. Зорича и братьев Тур

В статье выделяются и анализируются черты фельетонного метода А. Зорича и братьев Тур. Среди особенностей фельетонистики А. Зорича названы сюжетность, включение в текст диалогов, внимание к бытовым подробностям, юмористические детали, использование сложных синтаксических конструкций. На материале фельетонов братьев Тур автор освещает следующие элементы их поэтики: открытая манифестация социально-политической позиции, широкий диапазон средств комического (юмор, ирония, гротеск, пародия), разнообразие жанровых форм и структурных моделей

текстуальной организации. Отдельно акцентировано обращение братьев Тур к фельетонной форме кинокритики.

Ключевые слова: фельетон, сатира, юмор, ирония, структура, кинокритика.

SUMMARY

Komarov S. A. Peculiarities of Poetics of Feuilletons by A. Zorich and Brothers Tur

The article is dedicated to the investigation of the features of A. Zorich and Brothers Tur's feuilleton method. Inclination to plotting, inclusion of dialogues into text, attention to daily particularities, humorous details, using of compound syntactic constructions are named among A. Zorich's feuilletonistic peculiarities. The author examines the following elements of Brothers Tur's feuilleton poetics: undisguised manifestation of the social-political position, wide range of comical means (humour, irony, grotesque, parody), variety of the genre forms and structural models of textual organization. Brothers Tur's using of a film review as a feuilleton form is separately accentuated.

Key words: feuilleton, satire, humour, irony, structure, film review.

*T. M. Марченко
(Артемовск)*

УДК 821.161.1

УКРАИНСКИЙ ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС В РУССКОМ ЭСТЕТИЧЕСКОМ СОЗНАНИИ РОМАНТИЗМА: К ВОПРОСУ ОБ ОНТОЛОГИЧЕСКОМ СТАТУСЕ

Как известно, центральным постулатом эстетической теории романтизма стала мысль о том, что искусство развивается всегда в национальной форме, имеет национальную определённость. Эта идея позволила русским романтикам, особенно радикальным в её трактовке, значительно обогатить своё творчество тематически, включить в круг художественных поисков широкий исторический материал, в том числе и «инонациональный», экзотический по отношению к

канонической русской истории. Как справедливо отметил Ю. В. Манн, «украинский» материал, подобно «черкесскому», или «ливонскому», фигурировал тогда ещё на правах общероссийского, был «свой» и, одновременно, «не свой» [11, с. 12]. Его восприятие в русской романтической картине мира наглядно иллюстрирует метафорическое упоминание П. А. Вяземским «оконечностей живописных» [4, с. 182].

Фольклор, активно осваиваемый эстетическим сознанием эпохи, способствовал пробуждению исторической и национальной памяти на новом этапе общественной жизни, усиливал историзм художественного мышления, обусловил эстетическое освоение истории.

Творческое внимание романтиков влекли те эпохи, «с которых начинается новое существование народов в их политическом и нравственном бытии» и которые давали возможность ощущать связь «истории целого мира с частной жизнью человека» [16, с. 135]. Таким переломным, судьбоносным в «политическом и нравственном бытии» украинцев стало время, когда казачество превратилось в «авангард национально-освободительного движения в Украине», «а украинцы стали называться “казацким народом”» [17, с. 5]. Для большинства русских литераторов история Украины – это история казачества.

Исследователи, обращавшиеся к изучению украинской исторической темы в русском романтизме – Г. Грабович, Н. М. Жаркевич, И. А. Лучник, В. И. Мацапура, подчёркивали непосредственную зависимость большинства сюжетов и образов, приоритетов в отборе объектов изображения от украинского фольклорного материала. Отмечается также, что народное песенное наследие стало активным социокультурным фактором в процессе становления художественной словесности, тем более, что целая плеяда писателей-романтиков своими корнями, обстоятельствами жизни была тесно связана с Украиной. Поэтому изучение источниковой базы романтической тематики и образности в контексте украинской исторической темы русской литературы обозначенного периода следует начать с рассмотрения

онтологического статуса украинских фольклорных памятников в культурной жизни России, их влияния на формирование национальной картины мира.

Первая половина XIX века отмечена бурной собирательской деятельностью, что привело к накоплению фактического материала и активизировало, стимулировало теоретическое изучение фольклора. Временем, «когда познают истинную цену народности» [10, с. 1], назвал свою эпоху М. А. Максимович. Н. В. Гоголь, «погрузившись в малороссийскую и всемирную историю», пишет И. И. Срезневскому в письме от 6 марта 1834 года: «Я к нашим летописям охладел, напрасно силясь в них отыскать то, что хотел бы отыскать. <...> Каждый звук песни мне говорит живее о протекшем, нежели наши вялые и короткие летописи <...> *Это песни заставили меня с жадностью читать все летописи и лоскутки какого бы то ни было вздору* (курсив наш – Т. М.)» [6, с. 75]. В специальной статье «О малороссийских песнях» писатель назвал их «народной историей, живой яркой, исполненной красок, истины <...> Историк не должен искать в них показания дня и числа битвы, или точного объяснения места, верной реляции: в этом отношении немногие песни помогут ему. Но когда он захочет узнать верный быт, стихии характера, все изгибы и оттенки чувств, волнений, страданий, веселий изображаемого народа, когда захочет выпытать дух минувшего века, общий характер всего целого и порознь каждого частного, тогда он будет удовлетворён вполне; история народа разоблечится перед ним в ясном величии» [5, с. 98]. Рассуждениям Н. В. Гоголя о исторически верном понимании народным сознанием событий прошлого вторит Н. А. Маркевич: «Народ везде народ, его заключения верны и отчётливы; он лучше всех описаний характеристических представляет людей, нрав и ум их <...>, быстрым очерком двумя словами, одною пословицею точно их определяет. Народ помнит деяния своих героев, которым приписывает подвиги легендарных деятелей и чудодейственные свойства» [12, с. 565–566].

Вслед за Н. В. Гоголем и Н. А. Маркевичем именно проявления «духа минувшего века», народной души, национального характера искал в фольклоре

и Н. И. Костомаров. Будучи последователем философских идей Ф. Шеллинга, Ф. Гегеля, И. Гердера, он трактовал историю как процесс развития человеческого духа. Поскольку фольклор является следствием духовного творчества народа, то, с точки зрения исследователя, в нем полнее всего выявилась его душа. Н. И. Костомаров указывал на то, что народная поэзия даёт чудесный материал для широких обобщений и размышлений, синтеза, вне которых немислимо ни одно художественное произведение, ни одно заслуживающее внимания историческое исследование. Прагматизм в исторической науке, ограничиваясь изложением событий в их внешних связях и последовательности, не может дать настоящего исторического образа и представлений об историческом развитии. Рассказ без раздумий не может привести к истине. Для того, чтоб история была верной, она должна опираться не только на внешние данные, регистрировать события, но базироваться на материале, который стимулирует раздумья. Такой материал дают народные песни.

Повышению внимания к фольклорным источникам как важным историческим документам, способствовали, на наш взгляд, успехи скептической школы в историографии. Её основоположник М. Т. Каченовский стал автором идеи критического отношения к источникам и господствовавшим в то время научным гипотезам. Критика источников в представлении учёного сочеталась с задачей восстановления подлинной исторической действительности и стремлением воссоздать подлинный облик определённой эпохи. В этой связи чрезвычайно важным представлялся учёному и его последователям вопрос о народной поэзии как дополнительном ценном историческом документе.

Таким образом, осознание фольклорных источников не только в плане их эстетической значимости, но в качестве своеобразных, заслуживающих доверия исторических документов, привело к тому, что широкая собирательская деятельность литераторов-романтиков становится осознанной и устойчивой тенденцией.

Как событие огромной культурной важности был воспринят литературной общественностью в обеих русских столицах выход сборника «Опыт собрания старинных малороссийских песней» князя Н. А. Цертелева (1819). А. Н. Пыпин назвал это издание «первым приступом к предмету, который до тех пор был чужд литературе русской» [15, с. 124]. «Древнейшие украинские думы в первый раз записаны им для России, – отмечалось в некрологе «Вестника Европы» на смерть Н. А. Цертелева – <...> указана или проложена дорога счастливым последователям» [2, с. 867].

Составитель сборника, потомок древнего грузинского рода Цертели детские годы провёл в городе Хорол, на Полтавщине, здесь полюбил народные песни украинцев, а во время учёбы в Московском университете воспринял отношение к фольклору как к историко-эстетическому познавательному источнику. В годы студенчества были записаны и первые тексты украинских исторических песен: «Случай, помогавший многим открытиям, – писал Н. А. Цертелев в предисловии к сборнику, – был виновником сего опыта. Нечаянно попался мне слепой шестидесяти лет бандурист, который подобно древним рапсодам, переходя из одного места в другое, воспеваает подвиги отечественных героев. Я списал всё, что он знал, и с удовольствием увидел шесть старинных песней, к которым впоследствии присоединил ещё четыре таковых же, принял решение издать оные» [18, с. 1].

Впервые изданные десять героических дум стали поэтической неожиданностью для современников, обратили внимание русской читающей публики на искусство кобзарей как носителей оригинального жанра народной поэзии и на популярных героев истории, деяния которых хранит коллективная память. По сути, была заложена традиция одножанровых фольклорных сборников, положено начало процессу популяризации украинского песенного творчества. Сам автор прямо призвал литераторов, стремящихся наполнить свои произведения национальным колоритом, не считать народные предания и песни пустяками и как можно внимательнее вслушиваться в них, ведь в

«стихотворениях сиих <...> виден питический гений народа. Дух его, обычаи описываемого времени» [18, с. 2–3].

Собирание и изучение песенных богатств малороссов продолжил в 20-е годы XIX века Зориан Доленга-Ходаковский (Адам Чарноцкий), известный в то время польский археолог, фольклорист и этнограф, исследователь древней культуры славян. Более двух тысяч украинских песен, записанных им в 1814–1819 гг., не были изданы вплоть до 1974 года. Тем не менее, рукописное наследие учёного было широко известно – записи песен, осуществлённые Доленгой-Ходаковским, найдены в архивах Н. В. Гоголя (более 250 текстов), П. В. Киреевского. Более двадцати текстов, зафиксированных фольклористом, включены М. А. Максимовичем в сборники «Малороссийские песни» 1827 года и «Украинские песни» 1834 и 1849 гг. Несколько записей из рукописных сборников находим в известном издании «Исторические песни малорусского народа» под редакцией В. Антоновича и М. Драгоманова (1874–1875). Издания М. А. Максимовича вполне правомерно считаются первой попыткой систематичного и осознанного собирания украинских песенных текстов в их жанровом разнообразии, в большом количестве примеров, записанных на обширной территории – Галичине, Волыни, Подолье, Полесье, Надднепрянщине.

Интерес русских читателей к украинской народной словесности ещё раз продемонстрировал успех изданий, предпринятых М. А. Максимовичем в 1827, 1834 и 1849 гг. Каждое новое издание не повторяло предыдущее, каждое явилось реализацией нового творческого замысла. Продолжая традицию, заложенную Н. А. Цертелевым, М. А. Максимович оставил нам и свидетельства о росте популярности подобных изданий. «И вошли они («Малороссийские песни» – Т. М.) тогда в великую славу, и у нас на Руси, и в славянщине западной» [цит. по: 19, с. 303–304].

Как и его предшественник, князь Н. А. Цертелев, М. А. Максимович открыл сборник 1827 года вступительной статьёй-предисловием. Этот сугубо научный, фундаментальный теоретический труд, в котором в полной мере

проявил себя не только Максимович-фольклорист, но и Максимович-историк и этнограф. Учёный провозгласил народность и самобытность основными чертами национальной литературы, он показал многообразие украинских песен не только в тематическом, но и в жанровом отношении, увидел в их художественном мире черты истории и особенности характера украинцев. М. А. Максимович же в своём «Предисловии к «Малороссийским песням» дал сравнительный анализ русских и украинских песен, причём «всеми силами стремился стать выше национальных пристрастий, сравнивать их с позиций безупречной объективности, воздавая по заслугам и тем, и другим» [19, с. 84]. Высоко оценив всё сделанное М. А. Максимовичем, С. П. Шевырев в рецензии, напечатанной в «Московском вестнике», высказал упрёк «нашим филологам», которые не спешат собирать русские песни, «столь родные нашему сердцу» [цит. по 19, с. 311]». Как видим, труд М. А. Максимовича был расценен как пример, достойный подражания.

Собрание народных песен Н. В. Гоголя к 1832-33 годам достигло внушительных размеров. Впервые оно было опубликовано Г. П. Георгиевским лишь в 1908 году, а в 30-е годы XIX века писатель активно снабжал фольклонными текстами из своей коллекции П. В. Киреевского, П. Лукашевича (его «Малороссийские и червонорусские народные думы и песни» изданы в Петербурге в 1836 году), А. Метлинского («Народные южнорусские песни» вышли в Киеве в 1854 году), Н. Д. Белозёрского, М. А. Максимовича.

В 30-е годы XIX века фольклорная коллекция О. Бодянского состояла из восьми тысяч песен. Собираение народных песен приняло в те годы характер своеобразного творческого соревнования. Стоит отметить и тот факт, что украинские песни собирали литераторы, связанные с Украиной весьма косвенно. Так, к примеру, Д. П. Ознобишин – «одна из звёзд плеяды Пушкина» [8, с. 864], свои «малороссийские песни» записал у себя на родине, в Симбирской губернии, в отдельных уездах которой значительную часть населения составляли украинцы. Его находки публиковались в альманахах

«Уrania» (1826) и «Северная лира на 1827 год», две из найденных в Поволжье песни вошли в сборник М. А. Максимовича (1827).

Ярким эпизодом в истории публикаций украинских фольклорных текстов в России стало издание в Москве в 1833 году «Малороссийских виршей» О. М. Бодянского, которые вышли под псевдонимом Бода Варвынец. В данном случае перед нами уже не просто сборник собранных и в определённой последовательности расположенных фольклорных текстов, а их стихотворные переложения. Часть текстов публиковалась также в газете «Молва», издававшейся при «Телескопе» Н. И. Надеждина (№ 99 за 1833г.). Творчество О. М. Бодянского свидетельствует об интересном явлении, начавшемся как следствие русской рецепции украинской народной словесности. Это процесс литературного освоения и авторской интерпретации фольклорных текстов, их сюжетов, идейного содержания и образов.

Активное собирание, интерпретации и аранжирование народной поэзии стало одним из основных направлений творчества Н. А. Маркевича. В 1831 году вышли его «Украинские мелодии», написанные « в совершенно новом для русской литературы роде стихотворений». Отмеченное рецензентом журнала «Московский телеграф» новаторство поэта заключалось в интерпретации народных преданий, легенд, сюжетов народных песен, будучи музыкально одарённым человеком, он «приноровил размеры каждого из стихотворений к какому-нибудь известному малороссийскому напеву». В 1840 году Н. А. Маркевич подготовил для публикации новый том легенд и песен, «на голос и фортепиано положенных», с примечаниями, комментариями и хоровой инструментальной – «Украинские народные напевы». В 1857 году вышел безымянный сборник «Южнорусские песни с голосами», автором которого тоже считают Н. А. Маркевича.

Наиболее ярко сочетание собирательской работы и одновременной интерпретации фольклорных текстов прослеживаем в «Запорожской старине» И. И. Срезневского. Шесть выпусков этого фольклорно-исторического сборника вышли в Харькове, в 1833-1838 гг. Сюда включены народные

предания, исторические песни, думы на языке оригинала и в русских переводах, авторские комментарии исторического и источниковедческого содержания, статьи и очерки И. И. Срезневского – «Взгляд на памятники украинской народной словесности» и «Украинская летопись 1640–1657гг.». Опираясь на уже существующую культурную традицию собирания фольклорных текстов, в том числе и исторических жанров, И. И. Срезневский обосновал возможность их научного изучения как источников познания истории Украины. В письме М. А. Максимовичу от 12 мая 1834 года он признавался, что своим изданием намеревался «показать важность вообще народных материалов для истории Украины и особенно памятников устной народной словесности, с тем, чтобы угодить литератору, этнографу, историку» [цит. по: 7, с. 28].

Составитель сборника редактировал фольклорные тексты, сопоставлял варианты, отбирая лучшие, некоторые тексты представляют собой образцы авторской стилизации. Подобный подход к фольклорному материалу вызвал немало нареканий и упреков в сознательном фальсифицировании составителем аутентичных народных текстов, распространении псевдонародных произведений. Такого рода обвинения представляются нам неоправданно категоричными. Вспомним, что ещё первый издатель украинских песен Н. А. Цертелев отмечал: «<...> Сии памятники народного гения, сохраняясь столь долгое время в изустных преданиях, много испорчены» [18, с. 5]. Объясняя эстетический феномен «Запорожской старины», мы полностью солидарны с точкой зрения В. Н. Новикова, который уже с позиций современной науки отмечал, что тексты народных произведений, записанные от отдельных исполнителей, считались явно недостаточными для публикации ввиду того, что они, преломляясь в индивидуальном сознании, трансформировались, утратили свой первоначальный облик, обросли случайными деталями, исказились. Поэтому часто условием публикации фольклорных записей выдвигалось их редактирование, под которым понималась не механическая правка текста, а по-настоящему творческая работа, осуществляемая человеком, исключительно

подготовленным в области народной поэзии. «<...> Даже П. В. Киреевский, составитель обширнейшего собрания русских песен, находился под влиянием этой идеи и усердно занимался реконструкцией народной песни в поисках её идеального образца» [14, с. 51]. Таким образом, и творческие эксперименты И. И. Срезневского с фольклорным материалом, и высказывания его критиков, последовавшие уже в 70-е годы XIX века, следует рассматривать в «духе» того времени, которое их породило.

Перечисленные нами издания, получившие признание и широкую известность, способствовали формированию определённого мировоззренческого фона, укоренили в русском обществе представления о самобытной украинской нации, национальном характере, обычаях и традициях, о её истории и героях, окрасили читательское восприятие дымкой романтической экзотики. Анализ их текстового состава свидетельствует о тщательном, «тенденциозном» подборе составителями памятников народной словесности, которые в совокупности своей отразили важную художественную традицию. Главный пафос собранных и опубликованных фольклорных произведений - воспеть героику народной борьбы против польской шляхты и национальных вождей, образы которых наделены определённым набором свойств, в соответствии с некоей абсолютной ценностной шкалой, принятой в народной среде.

Романтическая увлечённость собирателей и издателей фольклора украинским песенным наследием принимает в первой половине XIX века своеобразные идейные формы, которые М. К. Азадовский в своё время назвал «архаизирующе идиллическим пониманием» [1, с. 160]. Героический эпос рассматривается как явление вымирающее, «как развалины, свидетельствующие о красоте разрушенного здания, умирающий отголосок гармонии, слышанной некогда на берегах Днепровских» [18, с. 5]. Не случайно в предисловии к своему сборнику Н. А. Цертелев вспомнил «Илиаду», поставив художественные достоинства украинских дум рядом с мастерством Гомера, приписывая их создание неизвестному поэту, подобному древнегреческим

рапсодам. Записанные народные эпические тексты представляются фольклористу остатками в прошлом единого песенного цикла, он сетует об утрате былой целостности, о невозможности на Украине найти другую «Илиаду».

Важно отметить, что подобный подход к думовому эпосу далеко не единичен в русской литературе романтизма. В 1825 году Н. И. Гнедич, выполнивший перевод с французского книги К. Флоризля «Простонародные песни нынешних греков», провёл аналогичные цертелевским параллели. «Посетившие полуденную Россию знают, что не на одной ярмарке, не на одном приходском празднике можно встретить у нас слепых нищих с кобзою за спиною, что одни из них играют на струнах сего орудия смычком, другие перстами и поют песни <...> в роде большею частию повествовательном, исторические, довольно длинные <...> у нас ещё неизвестные, ещё не обратившие на себя внимание наших литераторов, но не менее того доказывающие, что и наша поэзия простонародная давно имеет своих рапсодов, может быть немногим россиянам известных, <...> но, тем не менее, подобных рапсодам нынешней Греции» [13, с. 229–230]. Перед нами явно гердерианская аллюзия – именно автор «Идей к философии истории человечества» ещё в 1791 году, восхитившись украинскими думами, впервые предсказал Украине участь «новой Греции».

Предельно категоричен в своих высказываниях о героическом эпосе Платон Лукашевич, издавший в Петербурге в 1836 году сборник «Малороссийские и червонорусские народные думы и песни». В «Предисловии от издателя» он писал о полном упадке и грядущей гибели украинского песенного фольклора. Народные песни уже не существуют, они заменены рекрутскими, солдатскими песнями и современная «народная муза» ничего больше не произвела. « <...> Песни, которые я издаю, есть уже мёртвые для малороссиян. Это только малейшие остатки той чудной песенности их дедов, которая была удивлением и самих хулителей всего украинского <...> Я почитаю себя исполнившим долг свой перед своею родиной, исторгнув из

забвенья эту южнорусскую народную поэзию у старцев, занесших одну ногу в гроб. Я посвящаю её моим предкам гетманцам, она им принадлежит; быть может, хотя один листочек из сего собрания упадёт на завалившуюся их могилу или долетит на высокий курган казацкий» [9, с. 7].

Осип Бодянский в магистерской диссертации «О народной поэзии славянских племён» (1837) вновь высказал мысль о том, что борьба украинского народа против польской шляхты могла бы стать содержанием «украинской Илиады». «Народные песни малороссов – это их дневник, их история, <...> , их теогония и космогония, память, тризна по предкам и дорогим сердцу людям, «надгробный памятник священной старины, живая говорящая летопись времён давно минувших» [3, с. 29]. Это метафорическое уподобление героического эпоса украинцев «надгробным памятникам» уже имело место в статьях об украинских песнях М. А. Максимовича Н. В. Гоголя.

Явно наблюдаемое единство собирателей фольклора в подходах к народному наследию о героическом прошлом Украины как к безвозвратно ушедшему «золотому веку» не исключает единства и в вопросе о необходимости сохранения этого бесценного материала. Вместе с историографами, фольклористы формируют в романтической картине мира концепцию-парадигму «смерть Украины», но сохранённый их усилиями фольклор рассматривают как активизирующий фермент отечественной литературы. Благодаря знакомству с фольклорным бытием образов целого пантеона украинских героев, начинается их «жизнь» в русской литературе романтизма. Фольклор как носитель «надындивидуальной» культурной информации экстраполировал в литературу романтизма не только «элементы затекстовой картины мира», некие общие представления о героическом прошлом Украины, но целые образные конструкции, клише и стереотипы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азадовский М. К. История русской фольклористики / Азадовский М. К. – М. : Госуд. учебно-педагогическое изд-во, 1958. – 478с.

2. Бессонов П. Князь Н. А. Цертелев, первый собиратель памятников устного народного творчества : некролог / П. Бессонов // Вестник Европы. – 1870. – № 6. – С. 867–871.
3. Бодянский О. О народной поэзии славянских племён / Бодянский О. – М. : тип. Степанова, 1837. – 154 с.
4. Вяземский П. А. Письмо в Париж / П. Вяземский// Московский телеграф. – 1825. – ч. VI, № XXII. – С. 182-183.
5. Гоголь Н. В. О малороссийских песнях / Н. В. Гоголь. Собр. соч.: в 8 т. – М. : Правда, 1984 – . –
Т.7. 1984. – С. 97-105.
6. Гоголь Н. В. Письмо И. И. Срезневскому 6 марта 1834г. / Н. В. Гоголь Собр.соч. : в 8 т. – М. : Правда, 1984 – . –
Т.8. – 1984. – С. 73-75.
7. Данилов В. Другий збірник пісень М. О. Максимовича 1834 року / Данилов В. // Україна. – 1929. – Кн. 37. – С. 25-31.
8. Державин Н. Забытые поэты / Н. Державин // Исторический вестник. – 1910. – № 9. – С. 864.
9. Лукашевич П. Я. Малороссийские и червонорусские народные думы и песни / Лукашевич П. Я. – Спб., 1836. – 170 с.
- 10.Максимович М. Малороссийские песни, изданные Михаилом Максимовичем / Максимович М. А. – М., 1827. – С. I-XXXVI. .
- 11.Манн Ю. В. Диалектика художественного образа / Ю. В. Манн – М. : Советский писатель, 1987. – 320 с.
- 12.Маркевич М. А. Історія Малоросії / М. Маркевич ; [за ред. Шемшученка Ю. С.] – К. : Ін Юре, 2003. – 662 с.
- 13.Московский альманах на 1828 год, истории, словесности и нравственности : [изд. Сергеем Глинкою]. – М., 1828. – 367 с.
- 14.Песни, собранные писателями : новые материалы из архива П. В. Киреевского / Литературное наследство. – М. : Наука, 1968. – Т. 79. – 679 с.

15. Пыпин А. Н. История русской этнографии : в IV т. / А. Н. Пыпин. – СПб. : Тип. М. М. Стасюлевича, 1891, – . –
Т. III: Этнография малорусская. – 425с.
16. Троицкий В. Ю. Художественные открытия русской романтической прозы 20-30-х годов XIX века / В. Ю. Троицкий. – М. : Наука, 1985. – 279 с.
17. Щербак В. О. Українське козацтво: формування соціального стану. Друга половина XV – середина XVII ст. / В. О. Щербак. – К. : Видавничий дім «KM Academia», 2000. – 296 с.
18. Цертелев Н. А. О старинных малороссийских песнях / Н. А. Цертелев // Опыт собрания старинных малороссийских песней. – СПб., 1819. – С. 1-17.
19. Фризман Л. Г. М. А. Максимович-литератор / Л. Фризман, С. Лахно. – Харьков : Изд-во ХНАДУ, 2003. – 500с.

АНОТАЦІЯ

Марченко Т. М. Український героїчний епос в російській естетичній свідомості романтизму: до питання про онтологічний статус

У статті проаналізовано художню рецепцію української народнопісенної спадщини в російському літературному процесі романтизму. Вивчення цього соціокультурного феномену важливе, адже саме фольклор, насамперед героїчний епос, став для російських літераторів джерелом сюжетів і образів в численних творах на теми української історії. В епоху романтизму було започатковано усвідомлення фольклорних джерел не тільки в плані їх естетичної цінності, але й як своєрідних історичних джерел, що заслуговують на довіру. Історіографи та літератори того часу – М. О. Цертелев, М. О. Максимович, М. А. Маркевич, М. І. Костомаров залучали пам'ятники народної словесності до рішення завдання відтворення історичної дійсності й відтворення справжнього образу певної епохи.

Ключові слова: романтизм, фольклор, героїчний епос, рецепція, історичне джерело, національна картина світу.

АННОТАЦИЯ

Марченко Т. М. Украинский героический эпос в русском эстетическом сознании романтизма: к вопросу об онтологическом статусе

В статье проанализирована художественная рецепция украинского народного песенного наследия в русском литературном процессе романтизма. Изучение этого социокультурного феномена значимо, поскольку именно фольклор, прежде всего героический эпос, стал для русских литераторов источником сюжетов и образов в многочисленных произведениях на темы украинской истории. В эпоху романтизма утвердилось осознание фольклорных источников не только в плане их эстетической значимости, но в качестве своеобразных, заслуживающих доверия исторических документов. Историографы и литераторы того времени – Н. А. Цертелев, М. А. Максимович, Н. А. Маркевич, Н. И. Костомаров привлекали памятники народной словесности к решению задачи восстановления подлинной исторической действительности и воссоздания подлинного облика определённой эпохи.

Ключевые слова: романтизм, фольклор, героический эпос, рецепция, исторический источник, национальная картина мира.

SUMMARY

Marchenko T.M. The Ukrainian heroic epos in the Russian aesthetic vision of romanticism: the question of the ontological status

The artistic reception of the Ukrainian folk inheritance in the Russian literary romanticism process is analysed in the scientific paper. The studying of this social-cultural phenomenon is very important as folklore itself, and first of all heroic epos, became the source of various plots and images in numerous works of Russian writers, connected with the subject of the Ukrainian history. In the era of romanticism the realization of folklore sources as not only aesthetically valuable ones, but also as original historical ones worth deep trust, began. The historiographers and writers of that time – M. Tsertelev, M. Maksimovich, M. Markevich, M. Kostomarov used

works of folk literature to achieve the reproduction of the historical reality and image of a certain era.

Key words: romanticism, folklore, heroic epos, reception, historical source, national worldview.

М. С. Мележик
(*Старобільськ*)

УДК 821.161.2.09+929 Щербак

ЖАНРОВІ РІЗНОВИДИ ТВОРЧОГО ДОРОБКУ ЮРІЯ ЩЕРБАКА

Творчість Юрія Щербака завжди виділялася на тлі ровесників-«шістдесятників». Народжений у Києві, він не мусив, як його сільські однолітки, болісно «вростати» в чужий і незрозумілий мегаполіс. Він почав писати не типовою для того часу мовою, адже його твори не оспівували „рідної хати” й «босоногого дитинства». У нього склалася успішна кар’єра науковця-епідеміолога, шанованого доктора медичних наук – саме ці теми і стануть провідними у творчості митця.

Доля цієї непересічної особистості сама по собі гідна великої книги, так багато подій сталося в його житті. Ми цікавимося минулим і сьогоденням, прагнемо якнайкраще пізнати людину, а що може розповісти краще про митця, як не його твір. Юрій Щербак – це людина, яка кілька разів круто змінювала своє життя, починала займатися новою для себе справою і кожного разу хотіла своєю діяльністю послужити батьківщині – Україні, яку завжди так любила і любить.

Мета розвідки – визначити жанрові модифікації у творчому доробку Юрія Щербака. Реалізація поставленої мети передбачає розв’язання наступних завдань:

- осмислити теоретичні аспекти функціонування жанрових різновидів;
- проаналізувати тематично-змістові доміанти прози Ю. Щербака;

– з'ясувати взаємозв'язок жанрів творчості письменника.

Предмет дослідження – художні твори письменника.

Усього ж творів у прозаїка, публіциста й драматурга Юрія Щербака набереться томів на п'ять, не менше: кілька книг оповідань і поезій, романи «Бар'єр несумісності» та «Причини і наслідки», п'єси «Відкриття», «Розслідування», «Наближення», «Стіна», «Маленька футбольна команда» тощо. Однак перш ніж перейти безпосередньо до визначення жанрової різноманітності творів, спробуємо розтлумачити поняття жанру.

За визначенням Р. Гром'яка, Ю. Коваліва у літературознавчому словнику-довіднику літературний жанр – це тип літературного твору, один із головних елементів систематизації літературного матеріалу, що класифікує літературні твори за типами їх поетичної структури. Типологія жанрів була чітко визначена в класицизмі [3, с. 406-407].

Романтизм порушив класицистичну «чистоту» жанрів. У XIX ст. стало поширеним поєднання літературних родів у жанрі. Коли ж у жанровім виді виступають елементи двох чи трьох родів, говоримо про змішаний жанр (поема, балада – змішані ліро-епічні жанри). Іноді виділяють пограничні літературні жанри, котрі містять у собі літературні елементи з науковим стилем викладу (літературу й публіцистику поєднують художній нарис, есе, фейлетон, репортаж). Літературні жанри і жанрові системи – категорії історично змінні. В одну історичну епоху висувуються на передній план одні жанри, відсуюються на задній план або зовсім занепадають інші. Першим підкреслив культурно-історичний характер літературного жанру французький учений Ф. Брюнет'єр у книзі «Еволюція жанрів в історії літератури». Деякі літературознавці ототожнюють поняття «літературний вид» і «жанр», вживаючи ці слова як синоніми [3, с. 406-407].

У підручнику О. Галича бачимо наступне визначення: «Жанр – це історично сформований тип художнього твору, який синтезує характерні особливості змісту та форми певного виду творів, має відносно сталу композиційну будову, яка постійно розвивається та збагачується» [1, с. 111].

Творчість Юрія Щербака доволі багата та розгалужена, у його доробку є прозові твори, публіцистичні, драматичні, оповідання, романи. А на початку свого літературного сходження Юрій Щербак починав з поезії.

Однак автор не зупиняється у часі, він постійно крокує вперед, прагне до саморозвитку. Разом з ним видозмінюється і його манера письма, жанри, у яких він працює також зазнають суттєвих змін. Ми не можемо чітко визначити жанр того чи іншого твору, адже їм наявне змішування, яке притаманне багатьом галузям мистецтва, і літературі зокрема.

Юрій Щербак писав прозу, п'єси, кіносценарії, наукові розвідки, однак його шлях у літературі почався саме з поезії та публіцистики. Перші помітні публікації припадають на початок 60-х рр. ХХ ст.: десятиліття, яке є знаменним для нашої літератури, коли дебютувала ціла хвиля талановитих українських поетів, прозаїків.

Першою ластівкою є повість «Як на війні», потім – «Хроніка міста Ярополя», таким чином, проза на тривалий час стає головним жанром у творчості Юрія Щербака. На цьому етапі автор пише повісті, адже, по-перше, як уже зазначалося, це було нав'язано часом, а по-друге, писати у великих жанрових формах письменникові було ще важко, він набирався досвіду, поступово стверджуючись у літературних колах. Тож повість – це епічний твір середньої жанрової форми [1, с. 127]. У повістях Юрія Щербака розкриваються людські долі, сюжет будується на кількох конфліктах, простір розгортання подій необмежений, особливо це стосується „Хроніки міста Ярополя”. Як зазначає О. Галич, повість, як і роман, може мати жанрові різновиди: історична, соціально-побутова, політична, пригодницька, фантастична, детективна, психологічна, експериментальна, хронікальна тощо [1, с. 129]. Таким чином, «Як на війні» – це історична повість про життя лікарів, а «Хроніка міста Ярополя» – хронікальна повість, її ще класифікують як роман-хроніка. Щодо жанру «Хроніки», то тут виникає питання. Досі немає чіткої відповіді: це роман-хроніка, чи повість. Дослідники не дійшли спільної думки, адже сам автор називає один раз роман, другий – повість. Пізніше Юрій Щербак напише

ще одну повість, яка буде знаковою для його творчості – це документальна повість «Чорнобиль». Чорнобиль у творі – це не тільки техногенна катастрофа, це тест для суспільства. Це виклик тверезому глуздові й совісті вчених, це сигнал про те, що в історії людства розпочалася зовсім інша сторінка, бо життя розчахнулося на до і після. Автор наводить документальне підтвердження усіх описаних подій, адже сам був свідком, працював як кореспондент та лікар.

У наступні роки Ю. Щербака цікавлять драматичні сюжети, у них він відображає долі, біографії видатних людей, діячів культури сучасного й минулого, приваблює реальне втілення їхнього сходження по шаблях досконалості, їм присвячує письменник ряд п'єс. Драма, за визначенням авторів Літературознавчого словника-довідника, – це п'єса соціального чи побутового характеру з гострим конфліктом, який розвивається в постійній напрузі. Героями драми є переважно звичайні, рядові люди. За допомогою драматичних прийомів автор прагне розкрити їх психологію, дослідити еволюцію характерів, мотивацію вчинків і дій [3, с. 209].

Спробуємо проаналізувати деякі драматичні твори Юрія Щербака. У п'єсі „Наближення” перед нами постає образ невеличково хворого академіка, геніального вченого Луніна, який віддає всі сили на здійснення грандіозного проекту керівництва народним господарством. Доля цієї наукової розробки висвітлюється через долю її автора, у здавалося б, звичний розвиток конфлікту вплітаються фантастичні епізоди, діалог Мозку з Супермозком. У п'єсі «Сподіватись» відображаються три періоди життя Лесі Українки: ніжна юність – мрійливість, закоханість, знайомство з красою довкілля, відкриття поетичної сутності; зрілість – змучена хворобою жінка, яка бореться зі страшним болем, переживає страждання, але не перестає писати, творити добро, надіятись; уособлення Поезії – підсумок усього життя поетеси, геніальність Лесі Українки уособлюється у самій Поезії. Драма «Стіна» присвячена життю Тараса Шевченка. П'єса зазнала значної критики, адже поет видався тут недостатньо героїчним: він плаче, поводить ся іноді непослідовно, деякі епізоди подеколи штучно драматизуються тощо. «Стіна» замислювалась автором як моноп'єса –

сповідь княжни Варвари Рєпніної. Автор наголошує, що княжна так і залишилася княжною, незважаючи на великий духовний потенціал, вона не змогла протистояти тим устроям, які панують у світі, не пробилася стіну, що відмежовує людину від свободи самовиявлення. Ця думка є основою і для цієї п'єси і для усієї творчості Юрія Щєрбака. Письменник ставить читача перед вибором: як боротися зі стіною людської несвободи, які обирати для цього засоби? Проаналізувавши ці твори, ми дійшли висновку, що вони належать до соціальної та психологічної драми, а п'єса „Наближення” є психологічною з фантастичними елементами.

Переходячи до розгляду великих прозових творів, особливу увагу зосередимо на романах Ю. Щєрбака. Звичайно, між драматургією і прозою автора немає непрохідної межі, вони взаємозбагачуються, доповнюють одна одну. Отже, роман – це великий епічний жанр, в основі якого лежить зображення приватного життя людини в нерозривному зв'язку із суспільним розвитком [1, с. 119]. У романах Юрія Щєрбака досліджуються значні характери, сильні особистості, іноді драматизується дія, використовуються драматургічні прийоми. Особливо це прикметно для напруженого фіналу роману «Бар'єр несумісності». У цьому творі автор порушує і загальнолюдські питання, і суто медичні, причому робить це на високому фаховому рівні. Це роман про трансплантацію серця, він дещо перегукується з документальним романом „Причини і наслідки”. В основу творів покладена підтекстова метафора, дещо незвичайна для української літератури: клініка невиліковної хвороби сказу проектується на соціальну сферу. Витворюється романна притча, узагальнюючий сенс якої в дослідженні причин і наслідків дефіциту доброти, духовності у громадян.

Після «Чорнобіля» у творчості Ю. Щєрбака починається новий етап. Автор активно втручається в суспільні події, виявляє громадянську ініціативу, поринає у новий для себе «жанр» – у політичну діяльність. У цей час з'являються його документальні книги «Україна: виклик і вибір: Перспективи України в глобалізованому світі ХХІ століття» та «Україна в зоні

турбулентності: Демони минулого і тривоги XXI століття: Роздуми, порівняння, передбачення, статті, виступи: 2003 – 2010 рр.».

Однак особливої уваги заслуговують останні романи письменника «Час смертохристів. Міражі 2077 року» та «Час великої гри. Фантоми 2079 року». Роман «Час смертохристів. Міражі 2077 року» є гостросюжетним політичним трилером, антиутопією, дія якого розгортається напередодні Четвертої глобальної війни. Ця жорстока та глибока розповідь жанрово унікальна – несподівана в нашій літературі: нібито твір-фентезі, який, однак, точно зображує трагічну реальність українського минулого і сучасності у контексті можливого українського майбутнього, автор дає своє парадоксальне і пророче бачення того, що може статися з Україною в майбутньому. Другий роман «Час великої гри: Фантоми 2079 року» є продовженням попереднього, другою частиною. У творі поєднується магічний реалізм із гротеском, включно з «міфологічними» сценами за участю Христа і Сатани. Ю. Щербак, створюючи цей роман, прагнув дати художньо-аналітичну відповідь на питання нестійкого сьогодення та тривожного майбутнього. Обидва романи сколихнули свідомість мас. У них ми бачимо місточок між минулим і сучасним, ставлення до влади, заангажоване викриття сучасних вад суспільства.

Таким чином, проаналізувавши жанрові модифікації основних творів Юрія Щербака, ми дійшли висновку, що творчість письменника, публіциста, драматурга, поета дуже різнопланова. Ю. Щербак майстерно презентує усі жанри та напрями сучасної літератури. У подальшій роботі ми проаналізуємо його ідейно-стильові пошуки та визначимо домінантні ознаки ідіостилу письменника.

ЛІТЕРАТУРА

1. Галич О. Вступ до літературознавства: підручник для студ. вищ. навч. закл. / Олександр Галич; Держ. закл. «Луган. нац. ун-т імені Тараса Шевченка». – Луганськ: Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2010. – 288 с.

2. Історія української літератури. ХХ століття: у 2-х кн. / [за ред. В.Г.Дончика]. – К. : Либідь, 1995.
Кн. 2 : 1960 – 1990-ті роки. –1995. – 784 с.
3. Літературознавчий словник-довідник / [за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю.І.Коваліва, В. І. Теремка]. – 2-е вид., випр., доп. – К. : ВЦ «Академія», 2006. – 752 с. – (Nota bene).
4. Щербак Ю. Лікарі : [роман, повість, оповідання] / Юрій Щербак. – К.: Дніпро, 1990. – 623 с.
5. Щербак Ю. Хроніка міста Ярополя [Текст] / Юрій Щербак. – Харків: Фоліо, 2008. – 255 с.
6. Щербак Ю. Чорнобиль [Текст] / Юрій Щербак. – К.: Дніпро, 1989. – 223 с.

АНОТАЦІЯ

Мележик М. С. Жанрові різновиди творчого доробку Юрія Щербака

У розвідці ми проаналізували жанрові пошуки письменника, спробували дати визначення поняттям «жанр», «роман», «повість», «драма»; здійснили аналіз деяких творів Юрія Щербака, які є визначальними для його творчості. На основі досліджуваних матеріалів ми спробували прослідкувати взаємозв'язок жанрів, у яких писав митець, із орієнтовними періодами життя та творчості письменника.

Ключові слова: драма, жанр, повість, роман, Ю. Щербак.

АННОТАЦИЯ

Мележик М. С. Жанровые разновидности творчества Юрия Щербака

В статье мы проанализировали жанровые поиски писателя, попытались дать определения понятиям «жанр», «роман», «повесть», «драма»; провели анализ некоторых произведений Юрия Щербака, которые являются определяющими для его творчества. На основе исследуемых материалов мы попытались проследить взаимосвязь жанров, в которых писал автор, с ориентировочными периодами жизни и творчества писателя.

Ключевые слова: драма, жанр, повесть, роман, Ю. Щербак.

SUMMARY

Melezhyk M. S. Genre varieties of Yuriy Shcherbak's creative works

In the article we analyzed the writer's genre searches, tried to give definitions to such notions as genre, novel, narrative, drama; we also made the analysis of some Yuriy Shcherbak's works which are determinative for his creativity. On the basis of the studied materials we tried to trace out the interconnection between the genres in which the author wrote and tentative periods of writer's life and creative work.

Keywords: drama, genre, narrative, novel, Yu. Shcherbak.

Л. І. Морозова

(Артемівськ)

УДК 82.-32.09

ПРО ВИВЧЕННЯ ЖАНРОВОЇ СВОЄРІДНОСТІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ МАЛОЇ ПРОЗИ В УКРАЇНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ 10-ИХ РОКІВ ХХІ СТОЛІТТЯ

Західноєвропейська література XIX – XX століть характеризується розквітом оповідань та новел, до того ж завдяки типовому для тієї епохи зміщенню акцентів з наслідування «взірців» на користь свободи творчості вона суттєво збагачується новими модифікаціями цих епічних жанрів у творчості тогочасних письменників. Попри наявні в сучасних літературознавчих розвідках [1–3, 5, 7, 9–12] цінні спостереження щодо жанрової своєрідності окремих творів наразі не існує комплексного теоретико-літературного дослідження, де було б досліджено жанрову природу оповідання й новели, охарактеризовано їхні жанрові моделі, встановлені причини появи їхніх жанрових трансформацій та описані їхні жанрові модифікації. Доцільним у цьому сенсі вважаємо критичний огляд наявних у сучасному українському літературознавстві дисертаційних робіт відповідної тематики для з'ясування ступеню вивченості заявлених вище проблем, що власне і є метою написання цієї статті.

Здійснений нами огляд дисертаційних досліджень відповідної тематики засвідчує, що більшість українських літературознавців (О. Бродська, З. Воронова, Г. Петросаняк та ін.) оперують традиційними жанровими потрактуваннями і усталеною термінологією (оповідання, новела, коротке оповідання). Інші ж намагаються прояснити жанрову специфіку шляхом зіставлення малих епічних жанрів, як наприклад, Е. Гончаренко твердить, що у новелі (*novella*) увага зосереджена на події, тоді як в оповіданні (*tale*) – на оповіді, жанр *short story* є синтетичним, оскільки тут мова йде про історію, яку хтось переповідає [5, с. 14]. Н. Петриченко, порівнюючи новелу з оповіданням вказує на типові для неї розлогість оповідної манери, концентрацію змісту, психологічну глибину, драматичну загостреність, сюжетну напруженість [9, с. 10]. О. Росстальна називає такі жанроутворювальні риси оповідань Вессекського циклу Т.Гарді, як: наявність однієї події та одного конфлікту, невелика кількість дійових осіб, розвиток дії за короткий проміжок часу. В той же час виразно зображена дія, стрімкий і напружений розвиток сюжету, несподіваний фінал, збіг кульмінації з розв'язкою є, на її думку, жанроутворювальними рисами новели [11, с. 4].

Нашу увагу привернув і той факт, що більшість дослідників уникає наводити термінологічно чіткі визначення малих епічних жанрів, хоча деякі з них визначають термінологічно чітко саме ті жанрові модифікації малої прози, які вивчали в межах свого дослідження. Так, В. Левенець трактує *short novel* як жанрове утворення з оповідальною прозовою структурою, більшою рідж у короткому оповіданні, але меншою ніж у новелі [7, с. 7-8], обмежуючись таким чином скоріш формальною, ніж змістовою жанровою домінантою. О. Росстальна обґрунтовує існування «новелістичного оповідання» як жанрової модифікації малої прози Т.Гарді [11], Н. Богиня вбачає новаторство Г. Джеймса у створенні «*Blessed Nouvelle*» [1], В. Левенець вказує на поліжанровий характер «малої» прози Е. Золя, і в той же час виокремлює такий її жанровий різновид, як *short novel* [7]. Н. Шевчук розмежовує дві жанрові модифікації «Різдвяних оповідань» Ч. Діккенса: *short story* як новели з різними

варіаціями обсягу і long short story як еквівалент розгорнутої новели або повісті [12]. Н. Петриченко зауважує на таких жанрових різновидах оповідання в українській, російській та польській літературах I половини XIX століття, як: оповідання ідилічного характеру, оповідання баладного типу, соціально-побутове оповідання, психологічно-побутове оповідання, казкове оповідання, соціально-побутова казка, обмежуючись при цьому переліком ознак оповідання ідилічного характеру та оповідання баладного типу без термінологічно точних дефініцій всіх названих нею жанрових модифікацій [9, с.10].

На нашу думку, така термінологічна невизначеність зумовлена відсутністю чітких уявлень про жанрову природу твору та методологію жанрового аналізу, які наведені, наприклад, у роботах М. Гіршмана, Н. Лейдермана, Н. Копистянської та ін. [4; 8; 6].

Цей недолік негативно позначився і на вміщених у роботах характеристиках жанрових ознак оповідань і новел і їхніх жанрових модифікацій, де по суті змішані формальні та змістові жанрові доміанти та не врахована думка про передвизначеність змістових і формальних ознак планом сприйняття жанру, т.зв. «жанровими очікуваннями» [8].

Так, О. Росстальна стверджує, що в новелістичному оповіданні виразне зображення подій, стрімкий та напружений розвиток сюжету, несподіваний фінал ускладнюють структуру оповідання, а відносно сповільнена розв'язка не збігається з кульмінацією, існує як епілог, при цьому умовна статичність і відкритість фіналів у значній мірі сповільнюють стрімку динаміку новели, тому дія виявляє тенденцію до незавершеності [11, с.5]. Очевидно, що дослідниця концентрується винятково на фабулі як одній зі змістових складових жанру.

З. Воронова відносить до жанрових ознак оповідань М. Шеллі 30-их років XIX ст. динаміку становлення характеру, зв'язок окремої долі з національною історією, картину дійсності, що розгортається у часі й просторі, прийоми і способи романної оповіді [3, с.14]. У цьому випадку до змістових складових жанру додається і одна структурна складова – прийоми і способи романної оповіді, але непрямою є взаємодія між цими складовими.

Н. Шевчук називає жанровими індикаторами «різдвяних оповідань» Ч. Діккенса міфо-ритуальну ініціацію нового народження/відродження (або їхнє очікування), ідентифікацію темпоральної маркованості (Різдво), міфопоетичну доцентрованість у моделюванні художнього простору (дім, родинне вогнище), імітацію автентичної (усної) трансмісії на письмі (певна композиційна рамка оповіді) [12, с.13-15]. Вважаємо, що авторка дослідження, відповідно до заявленої теми, сконцентрувала увагу винятково на аналізі хронотопу як складової жанрового аналізу, поєднавши його із спостереженнями щодо формальних ознак (певна композиційна рамка оповіді).

Н. Богиня виокремлює наступні жанрові ознаки малої прози Г. Джеймса 60-80-их років XIX ст.: внутрішній сюжет на протизагу сюжету-дії, в якому втілюється основна ідейно-естетична концепція і зіштовхуються традиційне й нове у розумінні мистецтва й життя, відмова від єдності враження на користь множини можливих варіацій сприйняття і реакцій на текст як на інший модус оповіді, невизначеність і непослідовність перебігу подій і як наслідок цього відкритість сюжету [1, с. 8]. Дослідниця робить акцент на окремих складових жанру – сюжет як змістова складова, модус оповіді як структурна складова, множина можливих варіацій сприйняття тексту як складова плану сприйняття, проте відкритим є питання їхньої взаємодії, що дало б змогу виявити причини жанрових трансформацій та охарактеризувати жанрову своєрідність малої прози Г. Джеймса 60-80-их років XIX ст.

О. Бродська наводить такі жанрові ознаки новел А. Шніцлера, як: стислість форми зображення, опис одного незвичайного епізоду або події, фрагментарність сюжету, ефект незвичайного в оповіді, обмежена кількість персонажів, вирішальний або поворотний момент з життя героя як предмет зображення, що виявляє внутрішній світ персонажів, їхні душевні переживання і сприяє аргументації широких філософських узагальнень і висновків про суспільні недоліки [2, с. 10]. Серед названих дослідницею ознак є такі, що відносяться до плану змісту жанру (опис одного незвичайного епізоду або події, фрагментарність сюжету, обмежена кількість персонажів, вирішальний

або поворотний момент з життя героя як предмет зображення, що виявляє внутрішній світ персонажів, їхні душевні переживання і сприяє аргументації широких філософських узагальнень і висновків про суспільні недоліки), як і такі, що характеризують план структури жанру (стислість форми зображення, ефект незвичайного в оповіді), поза увагою дослідниці залишається план сприйняття жанру, як і взаємовплив охарактеризованих ознак.

В. Левенець наголошує на елементах «опису» й «міркувань», на структурі конфліктів між дійсністю і мрією, на зображенні взаємовідносин між героями, виходячи зі стабільного світосприйняття, на моделюванні дійсності в її конкретності як на жанрових особливостях малої прози Е. Золя [7, с. 8]. Як і в попередніх випадках, перераховано окремі ознаки плану змісту (конфлікт між дійсністю і мрією, взаємовідносини героїв, моделювання дійсності в її конкретності) і плану структури жанру (елементи «опису» й «міркувань») без характеристики взаємодії між ними.

Е. Гончаренко описує «жанровий вигляд» оповідань Дж. Джойса, підкреслюючи властиві йому «анти-подію», мотив зустрічі як перехрестя різних життєвих шляхів, «стенографічність» розмов із збереженням чужого мислення, чужого мовлення з його помилками, топографічно точні маршрути героїв замість пейзажів, прихована метафоричність, «епіфанії», «потік свідомості» у формі внутрішнього монологу для зображення, а не оповіді, «поетика відсутності» (відсутні подія, оповідач, характеристики тощо), що в цілому порушує жанрові очікування читача [5, с. 16-18]. В цій характеристиці є намагання пов'язати зміни типових жанрових рис, серед яких переважають формальні параметри («стенографічність» розмов із збереженням чужого мислення ц чужого мовлення з його помилками, топографічно точні маршрути героїв замість пейзажів, прихована метафоричність, «епіфанії», «потік свідомості» у формі внутрішнього монологу для зображення), з планом сприйняття жанру.

Як твердить Г. Петросяняк, новели Й. Рота 30-их років ХХ ст. характеризуються наявністю більш динамічного сюжету, зменшенням ролі

іронії, послабшанням імпресіоністичного начала на користь неоромантичного [10, с. 11]. Серед названих вченою жанрових ознак цінним вважаємо її зауваження щодо жанрового пафосу за відсутності аналізу інших жанрових параметрів.

Змістовий план жанру переважає і у наведених Н. Петриченко жанрових ознаках оповідань ідилічного характеру та оповідань баладного типу: на думку дослідниці, першому з них притаманні безконфліктність, гармонія людини і природи, щирі взаємини між людьми, переважання картини патріархального життя, тоді як другому типу властиві тісний зв'язок із народними віруваннями, легендами, баладами, драматичний сюжет, незвичність людських долі [9, с.10].

Таким чином, проаналізовані нами дисертаційні дослідження українських літературознавців 10-их років XXI століття, присвячені вивченню жанрової специфіки оповідань та новел, мають яскраво виражене історико-літературне спрямування. Тож узагальнення отриманих спостережень щодо природи малих епічних жанрів і їхнє переосмислення з урахуванням надбань сучасної генології дасть змогу створити жанрову типологію малої прози з науково обґрунтованими і термінологічно коректними дефініціями кожного жанру та його модифікацій, виходячи з принципової завершеності літературного процесу XIX – XX століть.

ЛІТЕРАТУРА

1. Богиня Н. В. Жанрово-стильова своєрідність малої прози Генрі Джеймса: автореф. дис. на здобуття наук.ступеня канд. філол.наук: спец.: 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / Н. В. Богиня. – Дніпропетровськ, 2004. – 19 с.
2. Бродська О. О. Творчість Артура Шніцлера: контекст австро-українських літературних взаємодій: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец.: 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / О. О. Бродська. – Київ, 2011. – 21с.
3. Воронова З. Ю. Художня своєрідність «малої» прози Мері Шелі: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец.: 10.01.04

- «Література зарубіжних країн» / З. Ю. Воронова. – Дніпропетровськ, 2007. – 23 с.
4. Гиршман М. М. Автор – род – жанр – стиль: их отношения и взаимосвязь в индивидуально-авторскую эпоху // Литературоведческий сборник. Вып. 21–22 / Михаил Гиршман. – Донецк: Дон НУ, 2005. – С. 6-24.
 5. Гончаренко Е. П. Проза Джеймса Джойса і проблема новаторства в англійському модернізмі початку ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук.ступеня д-ра. філол.наук: спец.: 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / Е. П. Гончаренко. – Київ, 2001. – 36 с.
 6. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія / Н. Х. Копистянська. – Львів: ПЛІС, 2005. – 368 с.
 7. Левенець В. В. Особливості поетики малої прози Еміля Золя: автореф. дис. на здобуття наук.ступеня канд. філол.наук: спец.: 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / В.В. Левенець. – Дніпропетровськ, 2002. – 18 с.
 8. Лейдерман Н. Л. «Поэтика» Аристотеля и некоторые вопросы теории жанра / Н. Л. Лейдерман // Проблемы жанра в зарубежной литературе. Вып. 1. – Свердловск, 1976. – С. 5-32.
 9. Петриченко Н. Г. Наративно-жанрова специфіка української, польської, російської прози першої половини ХІХ ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д. філол. наук: спец.: 10.01.05 «Порівняльне літературознавство»/ Н.Г. Петриченко Київ, 2010. – 30 с.
 10. Петросаняк Г. І. Поетика художньої прози Йозефа Рота: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец.: 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / Г. І. Петросаняк. – Львів, 2001. – 19 с.
 11. Росстальна О. А. Вессекський цикл оповідань Т. Гарді: Жанрово-стильова своєрідність: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец.: 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / О.А. Росстальна. – Дніпропетровськ, 2011. – 20 с.

12. Шевчук Н. В. «Різдвяні оповіді» Ч. Діккенса у хронотопно-типологічних зв'язках: автореф. дис. на здобуття наук.ступеня канд. філол.наук: спец.: 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / Н. В. Шевчук. – Львів, 2001. – 19 с.

АНОТАЦІЯ

Морозова Л. І. «Про вивчення жанрової своєрідності західноєвропейської малої прози в українському літературознавстві 10-их років ХХІ століття»

Стаття містить критичний огляд наявних в українському літературознавстві дисертаційних досліджень, присвячених вивченню жанрової специфіки малих епічних жанрів – оповідання і новели та їхніх жанрових різновидів. Авторка статі узагальнює та систематизує наявні підходи до потрактування малих епічних жанрів з урахуванням досягнень сучасної генології та окреслює перспективи їхніх подальших досліджень.

Ключові слова: мала проза, епічний жанр, жанрова модифікація, жанрова ознака, новела, оповідання.

АННОТАЦИЯ

Морозова Л. И. «Об изучении жанрового своеобразия западноевропейской малой прозы в украинском литературоведении 10-х годов ХХІ столетия»

Статья Л.И. Морозовой содержит критический обзор диссертационных исследований, посвященных изучению жанровой специфики малых эпических жанров – рассказа и новеллы и их жанровых разновидностей. Автор статьи обобщает и систематизирует существующие подходы к изучению жанров малой прозы с учетом достижений современной генологии и очерчивает перспективы их дальнейших исследований.

Ключевые слова: малая проза, эпический жанр, жанровая модификация, жанровый признак, новелла, рассказ.

SUMMARY

Morozova L. I. «About the study of genre originality of the West European small prose in Ukrainian literary criticism of 10s of the XXI century»

The article contains the critical review of the dissertation researches, dedicated to the study of genre peculiarity of small epic genres – story and short story and their genre varieties. The author of the article summarizes and systematizes the existent approaches to the study of genres of small prose taking into account the achievements of modern genology and outlines the prospects of their further researches.

Key words: small prose, epic genre, genre modification, genre sign, short story, story.

E. B. Никольский
(Ужгород)

УДК 821.161.1.09

**«ПРИВАЛОВСКИЕ МИЛЛИОНЫ» Д. Н. МАМИНА-СИБИРЯКА И
РОМАНЫ-СЕМЕЙНЫЕ ХРОНИКИ:
ПРОБЛЕМА ЖАНРОВОГО СВОЕОБРАЗИЯ (Часть первая)**

На протяжении XIX – начала XX веков и литературной критике и среднему читателю были хорошо известны произведения, в которых разными способами и в разных объемах была представлена история семьи в нескольких поколениях: «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского; «Захудалый род: семейная хроника князей Протазановых» Н. С. Лескова; «Гальденины: их дворня, приверженцы и враги» А. И. Эртеля. В этот период возникли и другие произведения с элементами семейной хроникальности: «Двоевластие» и «На изломе» А. Е. Зарина; «Род князей Зацепиных» А. Шардина и пр. Большая часть их, к сожалению, ныне совершенно забыта.

Для писателей тогда становилось все более определенным то, что через ряд эпизодов из жизни одного человека или же через биографию не всегда возможно отобразить полную картину социально-культурных и политических изменений в жизни общества. Насущная необходимость в реализации этой

потребности рождает в различных странах у разных писателей новые формы литературных произведений.

Но тем не менее в русской литературе 80-х годов преобладали произведения «малого» жанра: очерки, небольшие рассказы, социально-бытовые сцены и т. д. Беллетристы-народники, за немногими исключениями, не создали крупных произведений. Литераторы этого времени указывали на жанровую ограниченность современной литературы и отчетливо сознавали, что разработка широких социальных тем и всестороннее раскрытие общественных явлений возможны прежде всего в рамках романа и общественной драмы. О необходимости создания общественного романа писал Салтыков-Щедрин еще в 70-х годах. По его мнению, читатель уже удовлетворяется более и менее удачно разработкой частных аспектов, и затем, если желает, сам уже должен отыскивать связь между этими частностями и сводить концы с концами; между тем в литературе в целом все-таки нет даже признаков чего-нибудь похожего на общественный роман, или общественную драму.

Среди писателей 80-х годов Мамин-Сибиряк был одним из немногих авторов, успешно разрабатывавших жанр романа. Первым крупным произведением его в этом жанре роман «Приваловские миллионы», законченный Д. Н. Маминым-Сибиряком 2 сентября 1883 года. Произведение «...имеет богатую, продолжением в девять лет, творческую историю. Идея написать трилогию о главных эпохах уральской жизни с подчеркнuto эпическим названием («Каменный пояс») материализуется под пером художника лишь в виде третьей части – романа о последнем представителе некогда сильного рода, прошедшего и взлет, и падение. Необходимо подчеркнуть, что ни одно произведение Д. Н. Мамина-Сибиряка не потребовало столь напряженного труда и не подвергалось столь многочисленным переделкам, как роман «Приваловские миллионы», ни одно из последующих творений не вызывало столь пестрой гаммы эмоций у их создателя: от всепоглощающего чувства творческой радости до гнетущих настроений «проваливающегося» неудачника. В «Приваловских миллионах»

Мамин-Сибиряк подходит очень близко к современной ему уральской действительности, переживающей годы бурного развития русского капитализма» [12, с. 43].

По свидетельству автора, это произведение создавалось на протяжении «почти десяти лет. Сохранилось пять рукописных вариантов этого произведения. Работа над ними шла не только в поисках художественной выразительности, но, пожалуй, главное, в направлении выявления сущности сложного замысла, сюжета, поиска художественных решений проблем, волновавших писателя. Менялись соответственно этапам работы и названия: «Семья Бахаревых», «Сергей Привалов» и, наконец, последнее – «Приваловские миллионы». Сергей Привалов то являлся просто состоятельным человеком, то даже агентом английской фирмы по перепродаже русского хлеба за границу. Лишь в окончательной редакции он стал потомственным наследником Шатровских заводов, последним представителем некогда очень известной на Урале семьи промышленников Приваловых» [10, с. 8].

Тема этого романа была задумана очень широко, и, собственно, в настоящем своем виде «Приваловские миллионы» представляют только последний, заключительный роман из трех, которыми автор предполагал в исторической последовательности очертить преемственное развитие уральских заводчиков. В конце 1880-х годов у него возник грандиозный план создания целой серии романов, посвященных как настоящему, так и прошлому Урала. В них должны были отразиться самые выдающиеся события уральской истории: русская колонизация, строительство первых металлургических заводов, хищническое разграбление природных богатств края, положение и борьба трудового населения, нравы и быт заводского общества, влияние реформ 1860–70-х годов на судьбы промышленности и заводского населения. Этот замысел полностью не осуществился, но именно с ним были связаны интенсивные научные занятия Дмитрия Наркисовича. Он встречается с уральскими краеведами и историками, работает с архивными и статистическими материалами, как член Уральского общества любителей естествознания

участвует в археологических и фольклорных экспедициях. Все это, по словам писателя, создало «прочную почву» для его литературного творчества. За внешней формой стало выступать глубокое содержание, обусловленное историей Урала, его разнообразными этнографическими элементами и особенно богатыми экономическими условиями [10].

«В первом романе должен был выступить основатель и родоначальник всей фамилии Тит Привалов, один из тех удивительных типов «первых заводчиков», которые создал восемнадцатый век на Урале: ум, железная воля, самодурство, жестокость, дикое великодушие, – одним словом, добро и зло в этих людях перемешалось самым удивительным образом. Этот первый роман должен был закончиться пугачевщиной, захватившей уральские заводы.

Во втором романе, действие которого относится к сороковым годам настоящего столетия, фигурируют выродившиеся наследники; это время беспримерной роскоши и мотовства, не сдерживаемых ничем. В этих рамках должен был выступить разгар крепостного режима, как он явился специально на Урале. В третьем романе, который собственно и был напечатан, – «Приваловские миллионы», – выведен последний из Приваловых, человек, который несет в своей крови тяжелое наследство и который под влиянием образования постоянно борется с унаследованными пороками» [7, с. 195].

Сам по себе такой замысел весьма примечателен, но, к сожалению, он не был осуществлен в полной мере. В качестве своеобразной историко-типологической параллели нам хотелось бы привести малоизвестный факт из творческой биографии М. Ю. Лермонтова. Известно, что поэт в 1840 году говорил В. Г. Белинскому о своем замысле обширной трилогии «из трех эпох жизни российского общества (века Екатерины II, Александра I и настоящего времени), имеющих между собой связь и некоторое единство» [3, с. 455]. Ранняя смерть оборвала замыслы, но из этого краткого замечания можно сделать предположение, что он замыслил нечто вроде романа – семейной хроники. Сам факт такого замысла показателен, ибо он отражает в себе общие тенденции идейно-поэтического развития литературы XIX века.

По наблюдениям профессора А. Ю. Сорочана: «Отношения “мысли семейной” и “мысли народной” в русской прозе последней трети XIX в. весьма интересны. Огромное значение эти отношения имеют для судьбы отдельных жанров и для реконструкции системы ценностей русской культуры. Ведь исторический роман пушкинского типа представлял собой в первую очередь “преданья русского семейства”» [9, с. 67].

Таким образом, во второй половине XIX века оформилась тенденция распространения тематики, проблематики и поэтики жанра романа, его архитектоники и особенностей языка. Образно говоря, произошло «растекание мыслью» вширь (синхронно) по горизонтальному срезу времени. Насущные потребности литературного развития эпохи поставили множество частных аспектов, разрешение которых, включая определения причин генезиса тех или иных явлений, почти не осуществлялось. Но существовала и тенденция к рассмотрению социальных явлений в диахронном срезе, что отразилось в возникновении особого типа романной прозы – семейной хроники.

Появление в XIX–XXI веках многочисленных произведений с большей или меньшей точностью определяемых как «семейные хроники» – «Будденброки» Томаса Манна, «Сага о Форсайтах» Голсуорси, «Семья Тибо» Мартен дю Гара, «Хроника Паскье» Дюамеля, – явление общеизвестное. Специфика жанрового типа, как и всякого иного, во многом определяется его генезисом; семейная хроника по ряду признаков, несомненно, может быть соотнесена с социально-бытовым романом, получившим развитие уже в литературе XVIII–XIX веков. Сужение семейной тематики в первой половине XIX века и, напротив, ее последующее распространение имеют причины и социально-исторического и типологического порядка. На развитие семейной хроники оказывают влияние и успехи наук биологического цикла, и увлеченные физиологией, и традиции Э. Золя.

Жанр семейной (чаще родовой) хроники никогда не уступал по своей популярности детективу, исторической беллетристике и любовному роману. В сознании читателей хроника рода всегда была наиболее солидным и

основательным литературным жанром. В немецкой литературе читательское призвание отдано «Будденброккам» Т. Манна. Французская литература выдвигает двадцать томов эпопеи о Ругонах и Макарах Э. Золя; роман М. дю Гара «Семья Тибо», Жана-Ришара Блока «...и компания», историческую пентологию «Проклятые короли» М. Дрюона. Английские хроники возглавляет «Сага о Форсайтах» Д. Голсуорси. Яркое произведение этого типа, созданное в Латинской Америке, т. е. «Сто лет одиночества» Г. Г. Маркеса, также соотносится с этим жанром. Стремление расширить пределы повествования, имеющего вполне частный характер, рассмотреть в малом великое – становится влиятельным художественным принципом литературы XX века. Значимое место в этом ряду занимает творчество Уильяма Фолкнера и особенно его трилогия о Сноупсах: «Деревушка» (1940), «Город» (1957), «Особняк» (1959).

Романы и длинные повествования о бытии и смене поколений воистину украшают каждую национальную литературу. Их объединяют такие общие особенности, как схожесть судеб, развитие конфликтных ситуаций, преемственность и обновление бытовых традиций и прочие.

Своеобразным отражением ситуаций, имевших место в действительности, являлись в нашей отечественной литературе две вымышленные династии: Головлёвы и Горбатовы, одна – порождение таланта Салтыкова-Щедрина, другая – Всеволода Соловьёва. Писатель работал над романом «Господа Головлёвы» (1875–1880) несколько лет. Первые его главы сначала печатались в составе цикла «Благонамеренные речи». Это обстоятельство позволяет воспринимать Головлёвых в ряду тех сатирических персонажей, которые любят произносить «благонамеренные речи» в защиту «священных принципов» государства, церкви, собственности, семьи, постоянно их нарушая. Дворянство как основной герой – выносится на страницы «Благонамеренных речей», «Современной идиллии», «Помпадуров и помпадурш» и некоторых других. Главная книга Салтыкова о русском дворянстве – «Господа Головлёвы» признана блестящим образцом жанра семейной хроники.

Если для салтыковских произведений, посвященных описанию судеб дворянских родов, характерны обличительный тон и сатирический пафос, то для Всеволода Сергеевича Соловьева (1849–1903) стал определяющим иной подход – реалистическое и отчасти лирическое изображение жизни русской аристократии в XIX веке.

Будучи уже зрелым художником со сложившейся манерой письма, хорошо известным читающей России, Всеволод Сергеевич Соловьев (1849–1903) приступает к созданию романа «Хроника четырех поколений», в котором он задумал отразить историю дворянской семьи. В его «Хронику» (получившую также наименование «Семья Горбатовых») вошло пять романов: «Сергей Горбатов», «Вольтерьянец», «Старый дом», «Изгнанник», «Последние Горбатовы». Все они связаны единой нитью – судьбой одной дворянской семьи, пережившей бурные эпохи XVIII–XIX вв. – золотой «век Екатерины», время французской революции, наполеоновские войны, восстание декабристов, николаевскую пору и становление нового буржуазного уклада в России. Первая книга пентологии была написана в 1881 году; вторая и третья соответственно в 1882 и 1883 годах; четвертая и пятая – в 1884 и 1886 годах. Можно заметить, что первое произведение нового жанра появилось в русской литературной традиции за 15 лет до аналогичного явления в Европе – романа Томаса Манна «Буденброки».

Развитие проблематики и поэтики «по вертикали» (диахронно) рождает «семейную хронику» как особый жанр по возможности изображения генезиса явлений эпохи. Потребность в создании большого романа проявляется все более настойчиво «уже в начале двадцатого века. В “Будденброках” Т. Манна ... в форсатовском цикле Голсуорси то смена поколений, то многообразие деятельности человека в широкой сфере социальных связей, на протяжении долгих лет поглощают внимание пытливых художников» [11, с. 57].

К этому можно добавить, что многое в литературном развитии (как показал еще В. М. Жирмунский) обусловлено общими закономерностями, проявляющимися в разные времена и у разных народов. Так, например,

Т. Манн задумал свой роман об «истории гибели одного семейства» в конце XIX века [1, с. 57-59]; независимо от него русский писатель, М. Горький предполагает создать историю одной семьи с 1812 по свое время [6, с. 144]. В общих чертах замысел у Горького сложился уже в конце XIX века и был частично реализован в произведениях «На плотах» (1895), «Наваждение» (1896), «Фома Гордеев» (1899, см. интересный рассказ об истории купеческой фамилии), «Мужик» (1890). Как отмечала В. А. Максимова «уже тогда М. Горький проявлял «интерес к теме поколений» [6, с. 145].

Общим местом в работах горьковедов стало упоминание о ставшем готовым замысле романа «Дело Артамоновых» в беседах со Львом Толстым в 1901–1902 годах и с В. И. Лениным в 1910 году (это отмечает А. И. Овчаренко, Е. Б. Тагер, С. В. Касторский, А. И. Волков, И. С. Нович). Однако свой замысел писатель смог реализовать лишь после того, как завершилось (вследствие общероссийской катастрофы в 1917 году) развитие русской буржуазии.

Итак, появление романов Д. Н. Мамина-Сибиряка «Приваловские миллионы» (1884), Вс. Соловьева «Хроника четырех поколений» (1880-е годы), И. С. Рукавишников «Проклятый род» (опубл. в 1914 году), А. М. Горького «Дело Артамоновых» (1925) было продиктовано запросами времени и имело как общественный, так и художественный резонанс. Каждая семейная история рассматривается здесь с точки зрения кардинальной проблемы века – противоречий буржуазной цивилизации, охватывающей все уровни личного и социально-экономического бытия. Реально-историческое время и время индивидуально-психологическое в этих романах неразрывно, более того – объективный ход истории подчиняет и вбирает в себя представления и ощущения персонажей. Эта форма повествования сохраняет черты традиционности, восходящей к семейной хронике XIX века, и одновременно под влиянием развивающихся социально-экономических отношений вносит свои коррективы в структуру текста.

Однако на формирование этого жанра оказало влияние также и то, что в трудах В. М. Жирмунского получило определение «типологических» факторов

развития литературы. Литературное развитие на протяжении всего XIX века знаменовалось не только возникновением новых тем и направлений, но и серьезными модификациями системы литературных жанров, а также увеличением удельного веса романного жанра в литературе.

Отличительной особенностью семейной хроники является движение (смена) поколений в контексте соответствующих исторических эпох. При этом время измеряется продолжительностью жизни поколений, а историческая эпоха представлена через призму частной жизни.

Обратимся к теоретическому наследию М. М. Бахтина и прежде всего к его работам по изучению истории романа. Этот исследователь не выделяет «семейную хронику» как особый подвид романа, а только определяет некоторые пути ее дифференциации. Сам этот термин им не вводится, но как синоним рассматриваемому нами жанру задается терминологическое сочетание «роман поколений» [2, с. 381] и определяются некоторые особенности проблематики и мотивов жанра, в частности такие, как особый мотив «разрушения идиллии».

Ученый отмечает, что «роман поколений» с его мотивом «разрушения идиллии» (т. е. ее вырождения и распада) вызван историческими событиями XIX–XXI веков, катаклизмами эпохи. Но кроме кратких замечаний исследователь в суть проблемы не вникает: специфика жанра семейной хроники не стала объектом его исследований. Принимая в целом концепцию М. М. Бахтина, мы считаем, что общественные катаклизмы, экономические и культурные кризисы второй половины XIX – начала XX веков действительно способствуют появлению семейной хроники как особого поджанра романной прозы. При анализе этого жанрового типа присутствует терминологическая неопределенность. Обычно для романов, повествующих о судьбах нескольких поколений, используются следующие термины: roman-fleuve (роман-река); неточный для выявления четких жанровых критериев и дефиниций термин family novel (семейный роман); порою используется и сомнительный (для изучения специфики темпорального построения произведений) термин –

multigenerational novel – роман о множестве поколений, своеобразный аналог бахтинского сочетания «роман поколений» (где таковых, согласно логике, должно насчитываться не менее двух). Имеют хождения такие термины, как family saga, chronicle, cycle, то есть семейные (соответственно) сага, хроника, цикл.

Исходя из этого, дополняя все вышесказанное, обратимся к толкованию в литературоведческой науке самого термина «хроника», составляющего вторую часть семантического ядра определения исследуемого жанра. Итак, хроника – это «литературный жанр, излагающий исторические события в их временной последовательности» [8]. При этом подразумевается, что временная последовательность должна быть линейной, т. е. не иметь в себе отступлений от прямолинейности своей организации.

В «Литературном энциклопедическом словаре» (М., 1987) приводится более развернутое определение: «хроника – (греч. *chronika* – летопись) литературный жанр, содержащий изложение событий в их **временной последовательности**. В центре время – как субъект исторического процесса. Если в дневнике на первый план выступает личность автора, а в историческом романе – характеры и взаимоотношения действующих лиц, активно проявляющих себя в истории, то в хронике *организующей силой сюжета и композиции становится сам ход времени* (выделено нами. – Е. Н.), которому подвластны действия и судьбы персонажей. Для хроники характерен **экстенсивный сюжет**, образующий чередованием сцен, фрагментов, картин, меняющейся действительности, структура хроники отражает темп, длительность, порядок и ритм отражаемых событий, за точку отчета которых принимаются моменты реально-исторического времени... Замкнутое, остановившееся время – предмет семейной, усадебной реалистической хроники (С. Т. Аксаков, Н. С. Лесков)... Редкая, как самостоятельный жанр, хроника образует внутри многих произведений систему включения реального исторического времени в вымышленный сюжет» [13, с. 487].

Отметим, что, сопрягаясь с хроникальностью, романное начало не утрачивает своей специфики, но все произведение в целом приобретает новый эстетический смысл. В процессе развития литературы сложилось несколько типов романов-хроник. Это, прежде всего, хроника историческая (например, произведения В. С. Пикуля «Слово и дело», «Реквием каравану PQ-17» и другие), хроника производственная, имевшая место в советской литературе 20–30-х годов, и, наконец, семейная.

Изображено в семейных романах выступает все общество в целом (или какая-нибудь его часть) на протяжении **значительного, а не краткого времени** (как в романах Дж. Стейнбека «Гроздь гнева», или В. Шишкова «Угрюм-река»), периода истории. Итак, в семейных хрониках, наблюдается господство последовательного (линейного), изложения событий, что является характерной чертой и отличает хронику от других жанров. К примеру, если взять хорошо известные романы В. Фолкнера «Шум и ярость» и «Герой нашего времени» М. Лермонтова, то в них мы наблюдаем гетерохронное изложение событий, чего нет в семейной хронике.

Следует особо отметить, что типичная для романа базовая проблема – взаимодействие личности и окружающего мира – представлена в семейной хронике так же, как и в других разновидностях этого жанра. Для произведений рассматриваемого нами жанра характерно обращение проблематики на изображения бытия одной семьи на протяжении нескольких, чаще всего двух-четырех, поколений. В проблематику «семейных хроник» включаются различные аспекты: социально-экономические, нравственные, аспекты преемственности или разрыва поколений и, наконец, эволюции семьи или ее деградации. Поэтому для дальнейшего анализа нам необходимо рассмотреть следующий жанрообразующий фактор – темпоральное построение семейных хроник.

По мнению З. И. Кирнозе, в произведениях этого жанра присутствует «особое родовое время, органически прикрепленное, приращенное к жизни семьи. В периодах сватовства и жениховства, медовых месяцев и созревания

плода, подрастания сыновей и дочерей, превращения их самих в мужей и жен есть свой естественный ритм, определяемый и природой человека и вековыми установлениями семьи» [5, с.156]. Этот общий ритм ослабляет и округляет временные разграничения каждой индивидуальной жизни, входящей в семью, создает предпосылки для изображения единства жизни поколений, синтеза понятий «семья» и «время». Родовое время можно рассматривать, по-видимому, как признак того «фольклорного времени», которое порождает в литературе уже во времена античности особый тип «семейной идиллии».

Сочетание понятий «семья» и «время» рождает особую связь. Восприятие подробностей жизни, обычаев, установлений тормозит развитие сюжета, делая ритм семейной хроники несколько замедленным. Протяженность во времени, **стремление к охвату десятилетий**, без которых невозможно показать **изменения в семье на протяжении более, чем полувека** тяготение к полноте изображения обычно требуют от семейной хроники большого объема.

Итак, в основе хроники как явления словесности лежит повествование о фактах и событиях, выстроенных в хронологическом порядке, в **линейной последовательности (time-line)**. По наблюдениям зарубежных филологов, здесь описываются события, которые произошли до другого события, ведущие к нему, а также те, которые происходили после этого, связанные с ним [4, р.272]. **Мы считаем линейный принцип крайне важным для семейной хроники**, ведь именно в таком случае восприятие исторических явлений становится более целостным и объективным, лучше прослеживаются причинно-следственные связи и закономерности. В случае сбоя в хронологии, фрагментарности, различных форм гетерохронного, или ретроспективно-конспективного, изложения материала ухудшается качество восприятия. Но стоит отметить, что тут идет речь об иных художественных задачах и иных жанровых формах.

А для семейной хроники типично изложение истории двух и более поколений в строгой (хотя порою и бывают незначительные отступления)

линейной последовательности. По таким принципам и построены большинство романов этого типа в мировой литературе.

В таком контексте мы хотели бы рассмотреть жанровую специфику романа Д. Н. Мамина-Сибиряка «Приваловские миллионы». Основные проблемы, которые нашли образное воплощение в этом произведении, волновали воображение начинающего писателя еще в студенческие годы. В письме от 21 августа 1875 г. Мамин обращается к своему отцу с просьбой собирать материалы, связанные с историей развития уральской горной промышленности и, в частности, с историей семьи Демидовых. Круг вопросов, затронутых в этом письме, очень широк. Показателен интерес Мамина-Сибиряка к жизни рабочего населения Урала, к фольклору и различным формам деятельности уральского рабочего. «Живя так долго в Висиме, Вы, папа, – пишет он Н. М. Мамину, – отлично знакомы с настоящим края и его прошедшим. Мне для некоторых целей крайне необходимо знание этого настоящего и прошлого, хотя я кое-что знаю о них. Я был бы очень обязан Вам, папа, если бы вы взяли на себя труд сделать три вещи: кое-что припомнить, кое-что расспросить и кое-что прочитать. Припомнить Вы можете вот что: чрез Ваши руки проходили и проходят интереснейшие факты из раскольничьей жизни: жизнь в скитах, сводные браки, взгляды на семейную и общественную жизнь со стороны раскольников, их предания, суеверия, приметы, заговоры, стихи, правила и т. д. Далее, еще более интересно знать следующее: это собрать те сведения о доме Демидовых, которые лежат в конторских бумагах или ходят по рукам в виде рассказов и воспоминаний.

Особенно важно здесь постоянно иметь в виду резкую разницу, отделяющую энергичную деятельность представителей первых основателей дома Демидовых и распущенность последних его членов. Здесь интересны два ряда фактов, характеризующих с одной стороны энергию первых Демидовых и распущенность и самодурство последних. У Вас, папа, есть книжка о доме Демидовых, хорошо было бы, если бы Вы на полях ставили цифры и делали к известным лицам собственные примечания. Так, я, например, помню, что жил

один Демидов на одном острове Черноисточникова пруда, далее, как он неумоимо основывал один завод за другим, разыскивал руды и проч. Далее, интересно знать подробности таких фактов, как приезды Авроры Карловны на заводы, безумное мотовство и т. д.

Кстати, Вы не пройдете мимо фактов, характеризующих жизнь фабричных, рудниковых, беглых, знаменитых разбойников. Словом, всякий факт, резко выдающийся из ряда других, как характеризующий прошлое и настоящее Урала, будет мне крайне интересен. Рассказы о Ермаке, Пугачеве, Малороссии и проч. – все это крайне интересно знать. Также факты встречи малороссов с раскольниками на Урале и первые шаги их взаимной жизни» [7, с. 341].

Это письмо замечательно тем, что в нем уже в ранние студенческие годы Д. Н. Мамин определил такие темы своего творчества, художественная разработка которых займет у него около двух десятилетий. С ними, так или иначе, связаны роман «Горное гнездо», «Три конца», повесть «Охонины брови» – и рассказы о раскольниках и о заводском разбойничестве. Показателен выраженный в этом письме острый интерес к точным фактам, характеризующим существенные стороны уральской жизни. Уже в эти годы идейных исканий и первых литературных опытов будущий писатель понимал, как важно для художественного творчества знание жизни. Он ценит сведения знающего жизнь очевидца, его внимание привлекают бытующие в народе рассказы о лицах, оставивших след в народной памяти (Ермак, Пугачев). Он стремится получить документы из заводского архива, из канцелярских бумаг и т. д.

Но и дошедшие материалы свидетельствуют об огромном труде, который был затрачен на создание первого романа. Наиболее ранний из сохранившихся редакций текст – «Семья Бахаревых». Это произведение в пяти частях. Работа над ним началась не ранее 1878 года.

По первоначальным замыслам основная тема романа была связана с историей промышленного Урала и должна была получить завершение в

большой трилогии. В первой части трилогии предполагалось показать основание уральских горных заводов, характеры первых заводчиков, совмещающих в себе добро и зло самым удивительным образом. Основу же всей трилогии должно было оставить изображение жизни мастеровых Урала. Некоторые из его замыслов нашли только частичное воплощение в романах этого времени, а намерение изобразить восстание Пугачева на Урале было осуществлено только в 90-е годы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Апт С. Е. Томас Манн [Текст] /Соломон Екусылевич Апт. - М.: Молодая гвардия, 1972. - 349 с.
2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 502 с.
3. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. / В. Г. Белинский; [ред. Н. Ф. Бельчиков, худож. П. М. Боклевский] ; АН СССР, Ин-т рус. лит. – М. : Издательство Академии наук СССР, 1953–1959. – Т. 5.: Статьи и рецензии 1841-1844. – 1954. – 863 с.
4. Grafton Anthony, Rosenberg Daniel. Cartographies of Time: A History of the timeline. Published by Princeton Architectural Press. –London, 2010. – 340 p.
5. Кирнозе З. И. Французский роман XX века [Текст] : (Годы 20-30-е : Проблемы жанра) / З. И. Кирнозе. – Горький : Волго-Вят. кн. изд-во, 1977. – 351 с.
6. Максимова В. А. Из творческой истории романа М. Горького «Дело Артамоновых» / В. А. Максимова // Горьковские чтения. 1947-1948. – М. : Наука, 1949. – 459 с.
7. Мамин-Сибиряк Д. Н. Собрание сочинений : в 10 т. / Д. Н. Мамин-Сибиряк; [под общ. ред. А. И. Груздева]. – М.: Правда, 1958. – (Библиотека «Огонек»).
- Т. 10: Легенды; Рассказы и сказки для детей; Автобиографическая записка; Воспоминания; Избранные письма. – 1958. – 434 с.

8. Симонова Л. А. Трилогия Э. Базена «Семья Резо» в контексте французского семейного романа : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук : 10.01.03 / Симонова Лариса Алексеевна. – Москва, 2005. – 22 с.
9. Сорочан А. Ю. Хроники выживания: семейная хроника и исторический роман в русской прозе 1870–1880-х годов / А. Ю. Сорочан // Мысль семейная в русской литературе. – Тверь: Издательство «Марина», 2008. – 270 с.
10. Стариков В. Д. Н. Мамин-Сибиряк и его роман «Приваловские миллионы» // Мамин-Сибиряк Д.Н. Приваловские миллионы : [роман] / Д. Н. Мамин-Сибиряк. – М. : Правда, 1981. – 448 с.
11. Чичерин А. В. Возникновение романа-эпопеи [Текст] / А. В. Чичерин. – Москва : Сов. писатель, 1958. – 372 с.
12. Шайхинова Л. М. Социальное мифотворчество и «ирония судьбы» в романе Д. Н. Мамина-Сибиряка «Приваловские миллионы» / Л. М. Шайхинова // Известия Уральского государственного университета. – 2002. – № 24. – С. 39-56.
13. Эпштейн М. Н. Хроника / М. Н. Эпштейн // Литературный энциклопедический словарь; [под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева]. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 751 с.

АНОТАЦІЯ

Нікольський Є. В. «Приваловські мільйони» Д. Н. Маміна-Сибіряка і романи-сімейні хроніки: проблема жанрової своєрідності (Частина перша)

У даній статті роман Дмитра Наркісовича Маміна-Сибіряка «Приваловські мільйони» розглядається з кількох точок зору. Аналізується історія задуму твору, акцентується увага на задумі автора створити родовий епос про уральських промисловців з часів царювання Катерини Великої до епохи Олександра Третього. Така ідея вписувалася до мейнстріму російської літератури, яка прагнула тоді до узагальненого осмислення історико-культурних процесів. Проте автор відійшов від первісного задуму й написав

тільки фінальну частину твору, в якій розкрив етичні аспекти життя сучасних йому підприємців. Не створивши сімейної хроніки (роману з чіткою лінійною послідовністю, який відображає життя 2-4 поколінь однієї родини в контексті відповідної історичної епохи) молодий уральський письменник дебютував у російській літературі з оригінальним соціально-психологічним романом.

Ключові слова: Мамін-Сибіряк, історія задуму, жанрова своєрідність, сімейна хроніка, соціальний роман.

АННОТАЦИЯ

Никольский Е. В. «Приваловские миллионы» Д. Н. Мамина-Сибиряка и романы-семейные хроники: проблема жанрового своеобразия (Часть первая)

В данной статье роман Дмитрия Наркисовича Мамина-Сибиряка «Приваловские миллионы» рассматривается с нескольких точек зрения. Анализируется история замысла произведения, особый акцент ставится на задумке автора создать родовой эпос об уральских промышленниках со времен царствования Екатерины Великой до эпохи Александра Третьего. Данная идея вписывалась в мейнстрим русской литературы, стремившейся тогда к обобщенному осмыслению историко-культурных процессов. Однако, автор отошел от первоначального замысла и написал только финальную часть произведения, в которой раскрыл этические аспекты жизни современных ему предпринимателей. Не создав семейной хроніки (романа в четкой линейной последовательности, отображающего жизнь 2-4 поколений одной семьи в контексте соответствующей исторической эпохи) молодой уральский писатель дебютировал в русской литературе с оригинальным социально-психологическим романом.

Ключевые слова: Мамин-Сибиряк, история замысла, жанровое своеобразие, семейная хроніка, социальный роман.

SUMMARY

Nikolsky E. V. «Privalov's millions» by D. N. Mamin-Sibiriyak and novels - family chronicles: the problem of genre originality

In this article a novel by Dmitry Narkisovich Mamin-Sibiriyak «Privalov's millions» is considered from several points of view. The history of the idea of the story is examined, special emphasis is put on the author's idea to create a generic epic about the Ural industrialists from the reign of Catherine the Great to the era of Alexander the Third. This idea fit into the mainstream of the Russian literature, which was seeking then to the generalized understanding of the historical and cultural processes. However, the author has departed from the original idea and wrote only the final part of the work in which he revealed ethical aspects of life of the contemporary entrepreneurs. Having not created a family chronicle (a novel in a clear linear sequence which depicts the life of 2-4 generations of one family in the context of the respective historical era) the young writer from the Urals made his debut in the Russian literature from the original socio-psychological novel.

Key words: Mamin-Sibiriyak, history of the idea, genre originality, a family chronicle, a social novel.

О. А. Писарева
(Арт смовск)

УДК 821.161.1

Д. П. СВЯТОПОЛК-МИРСКИЙ В КОНТЕКСТЕ ИЗУЧЕНИЯ «ДОСУМАРОКОВСКОЙ ДРАМЫ»

В современном литературоведении усилилась тенденция к переосмыслению констант, казалось, крепко закрепившихся в научном обиходе.

В диссертации «Поэтика русской драмы последней трети XVII – первой трети XVIII вв.» М. П. Одесский представил детальный разбор научного осмысления досумароковской драмы. Первая попытка обозначить истоки развития русской драмы, по мнению М. П. Одесского, принадлежит

П. П. Пекарскому. Как отмечает исследователь, П. П. Пекарский, ввиду своей близости к идеологической платформе некрасовского «Современника» под бесстрашной манерой изложения скрывал полемический запал и либеральное фрондерство. Доказательством тому служит фундаментальный труд «Наука и литература при Петре Великом» (1862), где автор последовательно встраивал факты культуры в историко-социальный контекст, не упуская случая увязать драматические произведения с обслуживанием пропагандистских нужд правительства. М. П. Одесский называет его первым, кто подробно охарактеризовал репертуар Кунста-Фюрста, предложил социальную интерпретацию пьес Дмитрия Ростовского и школьных комических сценок-интермедий. Не обошлось и без неточностей. Так, Пекарский настолько жестко детерминировал аллегорический текст реальными событиями, что ошибочно датировал школьную пьесу «Стефанотокос» петровской эпохой. В настоящее время – вслед за Н. С. Тихонравовым – «Стефанотокос» принято относить к началу 1740-х, трактуя возвращение Стефанотокосом похищенного престола как панегирическое иносказание о захвате власти Елизаветой Петровной. Впрочем, ценность фактических наблюдений П. П. Пекарского бесспорна [11].

Отцом-основателем изучения старинного русского театра М. П. Одесский справедливо называет академика Н. С. Тихонравова. «Он – автор статей и публикаций в (им же издаваемом) журнале «Летописи русской литературы и древности», а также составитель собрания текстов, приуроченного к двухсотлетию юбилею «начала русского театра» [10].

Издавая свой юбилейный двухтомник, пишет М. П. Одесский, Н. С. Тихонравов снабдил его вступительной статьей и замечательным комментарием, который позднее М. Н. Сперанский назвал «не чем иным, как обстоятельной, с обычным мастерством Тихонравова написанной историей первого пятидесятилетия театра» [6]. Результаты своих многолетних исследований Тихонравов суммировал в основополагающей работе «Задачи истории литературы и методы ее изучения» (1878). М. П. Одесский обращает внимание на протест автора против понимания иностранного влияния на

русский театр (в связи со школьной системой) исключительно как польского, напоминая об «английской драме» и требование четкого отделения средневековых мистерий и моралите от школьных панегирических драм, призывая изучать последние в контексте школьной культуры; указывал иностранные источники комических интермедий и т.д. [13, с. 95].

Картина первых научных изысканий в области развития русского театра была бы неполной без упоминания пространных, выполненных на богатом материале работ Н. И. Петрова «О словесных науках и литературных занятиях в Киевской Академии от начала ее до преобразования в 1819 году» (1866–1868), «Очерки из истории украинской литературы XVIII века. Киевская искусственная литература, преимущественно драматическая» (1880), «Киевская искусственная литература XVII и XVIII вв., преимущественно драматическая» (1909). Позднее, в 1913 г. представитель другого филологического поколения, В. Н. Перетц, критикуя некоторые тезисы Петрова, одновременно подчеркивал, сколь многим ему обязан [5, с. 30]. Важное место занимают компаративистские монографии Алексея Николаевича Веселовского «Старинный театр в Европе» (1870) и «Немецкое влияние на старинный русский театр» (1876), которые, несмотря на высокий индекс цитируемости и авторитетные похвалы за включение русской драмы в мировой литературный процесс [6], сохранили только историографическое измерение.

Итогом второго периода изучения истории развития русского театра (1850е-1880-е) стала обобщающая монография «История русского театра до половины XVIII столетия» П. О. Морозова (1889), где систематически пересказывались известные факты, а также содержались сведения о том, что позднее будет именоваться «демократическим театром» [10, с. 273-274].

Третий период принес большое число находок и публикаций. В этом преуспели М. И. Соколов, Н. М. Петровский, Г. П. Георгиевский, С. К. Богдавленский. Особого уважения заслуживает И. А. Шляпкин, кропотливый исследователь, знаменитый библиофил. После публикации в 1882 г. пьесы «Ужасная измена сластолюбивого жития», он в 1898 г. издал

уникальный репертуар театра царевны Натальи Алексеевны. Тексты сопровождалась исчерпывающими примечаниями. Это дало возможность современникам рассуждать о придворной театральной системе на основании не туманных слухов, а реальных исторических фактов. После смерти ученого увидела свет подготовленная им книга «Старинные действия и комедии петровского времени» (1921), к сожалению, оставшаяся без комментариев.

В третьем периоде формируется принципиально новый взгляд на драму XVII – первой трети XVIII вв., подтверждение чему находим в филологической дуэли В. И. Резанова и В. Н. Перетца. Хотя принято считать их конфликт противостоянием прежнего «тихонравовского» направления (преимущественно публикаторского) и новаторского «перетцевского» (преимущественно историко-поэтологического), В. И. Резанов и В. Н. Перетц как специалисты скорее похожи друг на друга. Оба были прекрасными знатоками рукописных хранилищ и внушительно расширили круг привлекаемых к изучению текстов «Памятники русской драматической литературы. Школьные действия XVII–XVIII вв.» В. И. Резанова, «Памятники русской драмы эпохи Петра Великого» и «К истории польского и русского народного театра» В. Н. Перетца. Оба демонстрировали склонность к историко-литературным обобщениям. В. Н. Перетц каталогизировал поэтические формулы, которые встречаются во всех театральных системах, а также в эпической и лирической литературе того времени. Что касается В. И. Резанова, два объемных, поразительно богатых фактическими наблюдениями сочинения «К истории русской драмы. Экскурс в область театра иезуитов», «Из истории русской драмы. Школьные действия XVII – XVIII вв. и театр иезуитов», статьи и публикации подчинены обоснованию нетривиального тезиса, кратко и отчетливо сформулированного в соответствующей главе «Истории русского театра» (1914).

К третьему периоду относят библиографический указатель работ по истории русского театра Адарюкова 1904 и коллективную «Историю русского театра» Каллаша и Эфроса. Мы считаем, что П. О. Морозов, В. И. Резанов, В. Н. Всеволодский-Гернгросс, С. К. Шамбинаго и др. подвели черту под

достижениями традиционной филологии накануне социально-политических потрясений, воздействие которых отразилось на всех сферах гуманитарного знания.

Советское литературоведение рассматривало драму в актуальных идеологических схемах. Так, В. Н. Всеволодский-Гернгросс, автор фундаментальных работ в 1910-х, «Историю русского театра» (1929) рассматривал с позиции марксистского социологизма. Так, он характеризовал школьный театр как буржуазный, называя его первым детищем нового социально-экономического уклада и новой идеологии. Но лояльность не исключала возможности критики со стороны более последовательных апологетов «генеральной линии». Классик отечественного театроведения А. А. Гвоздев, в частности, писал: «По Всеволодскому (определяющему «театр как действие») любое явление жизни может стать театром (казнь на эшафоте, работа в рельсопрокатном цеху и т.п.). В любой момент жизни человек может настроиться так, что любое явление жизни становится для него театром» [2, с. 9]. Ассоциации у кающегося грешника от науки возникали зловещие.

В монографии «Русский театр. От истоков до середины XVIII в.» (1957) Всеволодский-Гернгросс сменил «вульгарный социологизм» 1920-х на «народность», отстаивая исключительно народное происхождение русской драмы.

Ввиду того, что в первые советские десятилетия медиевистика пребывала в «немилости», профессиональное изучение старинной драмы проходило в русле театроведения, где активность теоретиков питалась за счет театральной практики 1920-х, богатой экспериментами и попытками творческого диалога с нетрадиционными формами сценического искусства. Не случайно два удачнейших сборника специальных статей того времени были озаглавлены «Старинный театр в России» (1923) и «Старинный спектакль в России» (1928).

И при советской власти наиболее продуктивными оказались исследовательские проекты, программа которых формировалась еще до революции.

В 1920–1930-х В. И. Резанов в Нежине выпустил на украинском языке тексты ранних драм, а также предложил значительный план публикации поэтик XVII–XVIII вв. для изучения «начальной» драмы. План реализован не был. В. Н. Перетц и его ученики В. П. Адрианова-Перетц, А. В. Багрий, Н. К. Гудзий, С. А. Щеглова продолжили издание новых драматических произведений последней трети XVII – первой трети XVIII в.в., сопровождая публикации тонким поэтологическим и театроведческим анализом, собирая библиографию. В 1950-х С. А. Щеглова и В. Д. Кузьмина достигли существенных успехов в изучении любительской системы, которая в качестве «демократической» выглядела вполне лояльно с точки зрения коммунистической идеологии пьесы. По словам С. А. Щегловой, «Пьесы были более реалистичны, носили отчасти агитационный характер, прививали зрителям передовые для того времени взгляды, направленные против дворянской верхушки, защищающие человеческое достоинство» [13, с. 264].

На рубеже 1960–1970-х усилиями А. С. Демина, О. А. Державиной, А. С. Елеонской, В. В. Кускова, А. Н. Робинсона и др. в пяти томах «Ранней русской драматургии» был собран корпус текстов с суммирующими обзорными статьями и скрупулезными комментариями. Репертуар иностранного театра был дополнен школьным, придворным и любительским. Безусловно, идеологический климат к тому времени значительно переменялся: древнерусская литература была реабилитирована и даже вошла в «научную» моду. Инициатором проекта выступила В. Д. Кузьмина, которая в разработке «театральной» темы, как и других вопросах, была продолжателем линии своего учителя М. Н. Сперанского.

Последние десятилетия знаменовались выходом концептуальных монографий и статей Л. А. Софроновой (Софронова 1976; 1978; 1981; 1996). «Тихонравовская» и «перетцевская» линии как бы воссоединились,

превратившись в два приема, к которым обращаются по мере необходимости и в соответствии со спецификой материала.

К началу 2000-х годов вопрос о подходах к изучению «досумароковской» драмы и самого представления об истоках русской драмы казался решенным и, можно сказать, исчерпанным, но в 2001 году тиражом 600 экземпляров вышла переведённая на русский язык «История русской литературы с древнейших времен по 1925», написанная в начале XX века для иностранных студентов на английском языке, в которой писатель излагает ход развития истории русской литературы для иностранного читателя.

По мнению издателей, «История русской литературы», написанная Д. П. Святополк-Мирским, «красным князем», как называли его в России, давно получила мировое признание. Книга переведена на все основные европейские языки (и неоднократно переиздавалась), на все... кроме русского» [7]. Типологически она примыкает к неакадемическим, но нужно заметить, что В. Набоков считал её лучшей историей русской литературы на любом языке, включая русский. Рассматривая историю русской литературы, автор посвящает отдельные главы проблеме становления и развития русской драмы.

Истоки русской драмы Д. П. Святополк-Мирский ищет в западной драматической традиции. Он оговаривается, что ритуал Восточной церкви содержит зародыши драматического действия, но дальше ритуальных, символических они не развились, и суммирует: «Русская драма полностью заимствована с Запада» [12, с. 52]. Д. П. Мирский подчёркивает, что, как и всё западное, драма шла двумя путями: «Один начался со школьной латинской драмы в Киевской, а оттуда и в Московской Академии; другой прямо от немецких бродячих светских актеров в Немецкой слободе в Москве» [12, с. 52]. Появление школьной драмы автор истории литературы связывает с концом XVI века, сначала в западнорусских школах, и отмечает, что к середине XVII эти последние потомки мистерий и мираклей, переведённые с латыни или польского уже были постоянным и очень популярным явлением. К похожему выводу приходит и М. Н. Сперанский в работе «История русского театра»

(1910), который полагает, что возникновение театра в Украине датируется началом, на Руси-серединой XVII в., театр – литературный факт не самобытный, но заимствованный и называет два источника русской драмы – это иезуитская и светская немецкая драма [6].

Д. П. Мирский обращает внимание на то, что в классе Киевской Академии до XVIII века преподавалась неоклассическая теория поэтики драмы, которая никак не влияла на практику: «Киевские студенты продолжали играть, а их учителя переводить или адаптировать пьесы средневекового типа. В серьезных своих частях эти пьесы были лишены всякой оригинальности, зато комические интерлюдии получали свободную трактовку. Родные украинские персонажи – казак, чиновник, еврей, поляк-хвостун, неверная жена и комический муж – стали традиционными типами, пережившими и интермедии, и наследовавший им кукольный театр (вертеп), и обрели вечную жизнь в ранних рассказах Гоголя» [12, с. 53]. Именно в развитии школьной драмы, ее преобразовании в вертепный театр, получивший народный характер, Д. П. Мирский видит истоки современной украинской литературы. В Москву, по мнению автора, школьную драму привезли киевские архиереи и священники: «Где бы ни был украинский епископ или украинец-ректор семинарии, там непременно ставились киевские пьесы или подражания им» [12, с. 53]. Автор истории литературы обращает внимание на тот факт, что в Великодержавии школьная драма не процветала, тогда как в Украине зрителю была представлена светская драма немецкого происхождения, которая приняла на себя значительную долю зрительского внимания: «В 1672 году царь Алексей, по совету своего министра-западника Артамона Матвеева, повелел дру Грегори, лютеранскому пастору Немецкой слободы, сформировать труппу актеров-любителей, чтобы играть перед Его Величеством. Писцы посольского приказа перевели пьесу из репертуара немецких бродячих актеров высокопарной и неестественной церковно-славянской прозой (звучащей особенно странно в комических местах), и в царском дворце был учрежден

театр. Одна из первых разыгранных там пьес была поздним вариантом *Тамерлана Великого* [12, с. 53].

Наблюдения Д. П. Мирского приводят его к заключению, что киевская школьная драма в последние годы столетия обрела главенствующую позицию, благодаря переводу притчи о блудном сыне Симеоном Полоцким. Петр Великий вернул на сцену немецкую светскую драму, открылись театры для публики, а школьная драма осталась в семинариях и академиях.

Д. П. Мирский справедливо отмечает, что с литературной точки зрения светская драма, особенно прозаическая, неинтересна и неоригинальна, в отличие от школьной стихотворной и серии комических интермедий, которые, по мнению автора истории литературы, являются самым живым явлением украинской литературы гетманских времен, пьесы Дмитрия Ростовского и Феофана Прокоповича – настоящие литературные ценности.

Пьесы Дмитрия Ростовского привлекают исследователя своей причудливой барочностью, странно-конкретным изображением сверхъестественного и смелым привлечением юмора к высоким предметам и приводит в пример: «Диалог пастухов в рождественском представлении перед появлением ангелов и обсуждение пастухами внешнего вида ангелов, которые к ним приближаются, исключительно хороши» [8, с. 206]. Наблюдения Д. П. Мирского перекликаются с оценками Резанова, считавшего, что школьный театр аккумулировал западные традиции средних веков, Возрождения и барокко, и создал условия аналогового самостоятельного прохождения этих культурных эпох и подготовкой оригинальной классицистической традиции. Сходные выводы находим и у Д. С. Лихачева, полагавшего, что барокко выполнило в русской литературе функцию Возрождения и предклассицизма [8, с. 207].

Феофана Прокоповича автор истории литературы считал более современным, как носитель итальянской ренессансной драмы он порвал с пьесой-мистерией и создал трагикомедию «Владимир» (1705) – плод применения классической теории: «*Это piece a these* (программная пьеса), где

речь идет о том, как Владимир Святой ввел христианство на Руси вопреки сопротивлению жрецов-язычников. Эти язычники задуманы как сатира на «идолопоклонническое» римское католичество и на консервативных ортодоксальных ревнителей ритуала, над которыми одерживает триумфальную победу рациональное христианство просвещенного деспота Владимира – Петра» [12, с. 54]. Суммируя свои размышления, Д. П. Мирский называет лирическую поэзию и драму Феофана Прокоповича и Димитрия Ростовского поэтической вершиной киевской школы.

Как видим, оценки Д. П. Мирского «досумароковской драмы» оригинальны, но при этом обоснованы и созвучны ведущим русским историкам литературы разных периодов. Подходы к осмыслению истоков русской драмы и хода развития «досумароковской драмы» представляют собой попытку соединить современную Д. П. Мирскому «тихонравовскую» описательность и «перетцевскую» историко-поэтологичность. Безусловно, наша статья не может представить детальный разбор всей «Истории...» Д. П. Мирского, равно как и глав, посвящённых развитию русской драмы. Мы ставили задачу наметить одно из возможных направлений в изучении этого пока ещё не введенного в широкий научный обиход историко-литературного труда и обозначить роль и место Д. П. Мирского в контексте изучения русской «досумароковской» драмы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Всеволодский-Генгросс В. Н. ЕАТРОН: История и теория зрелища / В. Всеволодский-Генгросс ; [сост. В. А. Харламова] // Театр в России при императрице Елисавете Петровне. – СПб. : Гиперион, 2003. – 336 с.
2. Гвоздев А. А. Из истории театра и драмы [Текст] / А. А. Гвоздев. – М. : Советская Россия, 1969. – 295 с.
3. Журнал «Прочтение»: – Режим доступа : <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=2229179>
4. Кузьмина В. Д. «Игра пирожная»: Неизвестная комедия демократического театра XVIII века / В. Д. Кузьмина // Труды отдела древнерусской литературы. – М.; Л. : ТОДРЛ, 1955. – 513 с.

5. Кузьмина В. Д. Михамл Несторович Сперанский (1863 – 1938) / В. Д. Кузьмина // Сперанский М. Н. Рукописные сборники XVIII века. – М., Изд-во АН СССР, 1963. – 225 с.
6. ЛитМир – электронная библиотека: – Режим доступа: <http://www.litmir.co/bd/?b=204799>
7. Лихачев Д. С. Развитие русской литературы XXVII веков / Д. С. Лихачев. – Л., 1973. – 207 с.
8. Морозов П. О. «История русского театра до половины XVIII столетия» / П. О. Морозов. – М., 1889. – 382 с.
9. Одесский М. П. Поэтика русской драмы последней трети XVII – первой трети XVIII вв: дисс...до-ра филол. Наук 10.01.01 / Михаил Павлович Одесский. – М., 2003. – 546 с. – Режим доступа: Научная библиотека диссертаций и авторефератов disserCat <http://www.dissercat.com/content/poetika-russkoi-dramy-poslednei-treti-xvii-pervoi-treti-xviii-vv#ixzz3vbmDUTuF>
10. Пекарский П. П. Наука и литература в России при Петре Великомъ [Текст] / П. П. Пекарского. – СПб. : типография товарищества «Общественная польза», 1862.
11. Святополк-Мирский Д. П. История русской литературы с древнейших времён по 1925 год / Д. П. Святополк-Мирский. – Новосибирск : Изд-во «Свиньин и сыновья», 2005. – 564 с.
12. Тихонравов Н. С. Сочинения: [в 3-х т.] / Н. С. Тихонравов. – М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1898. – Издание М. И. С. Сабашниковых. – 1898. –
Т. 1: Древняя русская литература. – 1898. – 137 с.
13. Щеглова С. А. Драма Петровской эпохи об Индрике и Меленде / С. А. Щеглова // Уч. зап. Саратовского гос. пед. ин-та. – Вып. 8. – 1946. – С. 39–61.

АНОТАЦІЯ

Писарева О. А. Д. П. Святополк-Мирський в контексті вивчення «досумароківської драми»

Стаття присвячена питанню переосмислення підходів, які сформувалися до оцінки історико-літературних проблем з огляду появи неопублікованих матеріалів, рукописів і цілих багатотомних праць, написаних, проте не виданих через політичні й ідеологічні причини. Розвідка є спробою ввести в науковий обіг «Історію російської літератури з давніх часів по 1925 рік», написану російським письменником, публіцистом Д. П. Святополком-Мирським у 1925, перекладену всіма мовами Західної Європи, а у 2001 представлену російською.

Ключові слова: драма, мідієвістика, історія літератури.

АННОТАЦИЯ

Писарева О. А. Д. П. Святополк-Мирский в контексте изучения «досумароковской» драмы

Статья посвящена вопросу переосмысления сложившихся подходов к оценкам историко-литературных проблем ввиду появления неопубликованных материалов, рукописей и целых многотомных трудов, написанных, но не изданных по политическим и идеологическим причинам. Исследование является попыткой ввести в научный обиход «Историю русской литературы с древнейших времён по 1925 год», написанную русским писателем, публицистом Д. П. Святополком-Мирским в 1925 году, переведённую на все языки Западной Европы, а в 2001 представленную и на русском.

Ключевые слова: драма, мидиевистика, история литературы.

SUMMARY

Pisareva O. A. D.P. Svyatopolk-Mirsky in the context of studying «dosumarokovs'» drama

The article is dedicated to rethinking the current approaches to estimations of historical and literary problems due to the appearance in scientific life of unpublished materials, manuscripts and entire multi-volume works written but not published, for

political and ideological reasons. In the article the attempt is made, in the context of studying "dosumarocovs' drama", to enter into the scientific use one of these works "The History of Russian literature from the earliest times to 1925" written by a Russian writer, publicist, D. P. Svyatopolk-Mirsky in 1925 in English and translated into all the languages of Western Europe, and in 2001 presented in Russian to the Russian reader.

Key words: drama, midievistika, history of literature.

Г. М. Постарниченко

(Измаил)

УДК 821.161.1

ПСИХОЛОГИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В РАССКАЗЕ

А. КУПРИНА «ПОСЛЕДНИЙ ДЕБЮТ»

Вопросы сущности, форм и организации творчества точно так же, как и творческой личности, в первую очередь личности художника, занимают одно из центральных мест не только в литературе, но и в философии, а также эстетике, как специализированной области философского знания, начиная с античности и до настоящего времени. В последнее время интерес к таким вопросам все более осязаем во многих сферах гуманитарного познания, в том числе культурологии, этнопсихологии, риторике и других дисциплинах, поскольку на сегодняшний день проблематика природы и источников художественного творчества рассматриваются как междисциплинарные категории.

Говоря о проблеме в целом, мы отмечаем, что, с одной стороны, попытка ее решения в начале XX века привела к рождению такой синтетической области знания, как психология искусства, которая возникла на стыке многих дисциплин, и на сегодняшний день является одним из наиболее перспективных изысканий. С другой стороны, начиная со второй половины XX века вопросам художественного творчества уделяется большее внимание не только в гуманитарных, но и в естественных науках, что, в свою очередь, свидетельствует о значительных перспективах данного направления

исследований. При этом о природе художественного творчества все чаще и настойчивее размышляют сторонники паранаучного знания, которые проявляют способность видеть в личности художника и его творениях нечто мистическое, неспособное быть понятым и объяснимым современной наукой. Все это говорит об очевидной актуальности исследуемого вопроса.

Психология творческой личности в данной статье будет рассмотрена на примере рассказа А. Куприна «Последний дебют». Цель работы представляет возможность с современных позиций читателя и исследователя XXI века рассмотреть и изучить особенности психологии творческой личности.

Литературному наследию А. Куприна принадлежит не последнее место в эпохе, которую принято называть «Серебряный век». Автор в своих многочисленных произведениях создал галерею типажей своей эпохи, отразил жизнь различных слоев русского общества, показал его типичные проблемы и основные «болевые» точки. Тем не менее, оценки творчества А. Куприна остаются весьма неоднозначными. Творчество писателя всегда вызывало огромный интерес у исследователей. Среди посвященных ему биографических материалов следует отметить работы П. Беркова «Александр Иванович Куприн», А. Волкова «Творчество А. И. Куприна», Л. Крутиковой «А. И. Куприн (1870-1938)», Ф. Кулешова «Творческий путь А. И. Куприна 1883-1907», О. Михайлова «Куприн». Его творчеству посвятили свои работы Ф. Батюшков («Писатель стихийного таланта»), И. Бунин («А. И. Куприн»), Л. Колобаева («Преобразование идеи “маленького человека” в творчестве Куприна»), Л. Крутикова («А. И. Куприн»), Л. Смирнова «Куприн», К. Паустовский («О Куприне»), М. Рощин («О Куприне») и другие. Несмотря на довольно обширный круг изучающих и анализирующих творческое наследие писателя, все же интерес к нему не ослабевает, и появляются новые взгляды и трактовки в отношении, казалось бы, устоявшихся научных позиций. Так, например, А. Минакова считает, что «изучение эстетических и художественных функций мифологического-первобытного мира, мифомышления, мифологем,

мифологических образов и структур – в эпических произведениях <...> еще только начато современным отечественным литературоведением» [6, с. 4].

Существует мнение, что на мастерство А. Куприна повлияло в большей степени творческое наследие двух великих классиков русской литературы: Л. Толстого и А. Чехова. Известно, что ранние произведения А. Куприна содержали целые отрывки из произведений русских и зарубежных писателей, отсюда и упреки автора в плагиате. Больше всего разногласий по этому поводу было у А. Куприна с И. Буниным. Это не мешало И. Бунину высказываться об А. Куприне как о писателе «большой талантливости», однако он отмечал, что его «многое задевало даже в лучших его рассказах» [2, с. 29]. Противоречивые высказывания принадлежат и Л. Толстому, который указывал, что в творчестве А. Куприна отсутствует единая идея, однако отмечал: «Куприн – настоящий художник, громадный талант» [8, с. 304].

Художественное наследие А. Куприна – это множество произведений, разнообразных по своей тематике и проникнутых тонким психологизмом его по праву называют «энциклопедией жизневедения». В творчестве писателя можно выделить несколько этапов, для каждого из которых характерна своя тематика, характеры и образы героев. Все окружающее, в особенности человеческий быт, обиход, служило для него показателем внутренней жизни человека, объяснением его поведения. Писатель поражает нас своими познаниями в любой области жизни, что и придает его прозе богатство реалистичного отражения жизни. У А. Куприна, как отметил Б. Михайловский, «жизнь всегда кажется интересной, многообразной. Даже тусклое житие “маленьких людей” отсвечивает отблесками более высоких человеческих ценностей или вдруг мелькнувшей красоты» [7, с. 57].

Главным жанром А. Куприна является рассказ. В куприноведении сложилось устойчивое представление, что первые рассказы молодого писателя не раскрывают полностью яркий талант великого художника слова, каким он явился в зрелом периоде своего развития. Есть мнение, что А. Куприн не сразу стал мастером короткого рассказа. Эту точку зрения подтверждают сами

произведения писателя 90-х годов, которые за сравнительно немногими исключениями, были подражательными как по своему содержанию, так и по художественной форме. Как отмечал В. Афанасьев: «В большинстве ранних рассказов Куприна главное внимание обращено на внешний ход событий, образы действующих лиц сплошь и рядом эскизны и схематичны... Нередко в ранних купринских произведениях повествование ведется от имени рассказчиков, но сами эти рассказчики чаще всего фигуры условные, лишённые ярких индивидуальных черт, выполняющие сугубо служебную функцию» [1, с. 193]. Такая оценка произведений А. Куприна и его ранней прозы носит односторонний характер, потому что необходимо обратить внимание на авторские художественные поиски, время которых пришлось на период становления и расцвета модернизма. Поэтому традиционное представление об А. Куприне, как писателе сугубо реалистической направленности, явно устарело и не выдерживает проверки самим творчеством писателя, поскольку очевидно, что на раннем этапе своей литературной деятельности писатель испытал влияние эстетики модернизма.

Изучая психологию творческой личности писателя, исследователи раскрывают основные черты сложного жизненного и созидательного пути А. Куприна, отмечают некоторые оригинальные особенности его творческой натуры, которые находят отражение в эстетике, в описании окружающего мира. Так, А. Волков рассматривает творчество А. Куприна в неразрывной связи с его биографией, показывает эволюцию взглядов, характеризует поиски места в литературном процессе рубежа веков. Исследователь отмечает: «Куприн не публицист, он, как правило, не выступает с прямой оценкой. Он не разоблачает, а “описывает” – описывает так, что обыденное предстает в своей внутренней правде, и само изображение дает ответы на жгучие вопросы жизни» [3, с. 23]. Продолжая традиции А. Пушкина и Ф. Достоевского, А. Куприн раскрывает тему творческой личности на примере «маленького человека», которому сочувствует. Автор раскрывает душевные качества такого человека, хотя и видит свойственные ему слабости, которые порой изображает с дружеской

иронией. В. Афанасьев считал, что успех писателя был успехом не только его самого, но и всего того литературного направления, к которому он примкнул [1, с. 27]. А. Волков связывает точность мастерства изображения писателя с умением рассказать о неразделённой любви. Именно грань такого накала страстей помогает автору «передать высокий накал человеческих переживаний, показать, как губительны для человека моральные устои общества» [3, с. 21]. Сам писатель вмещал в себе жажду жизни, обладал стремлением к познанию окружающего мира. Автор непрерывно искал для изображения черты, которые возвышают человека, истинные духовные ценности. Он был творческой сильной натурой, и в то же время был отзывчивым, добрым, душевным человеком. Богатый жизненный опыт помогал А. Куприну реализоваться в творчестве, стать талантливым писателем. А. Куприн неоднократно отмечал, что человек пришёл в мир для безмерной свободы творчества и счастья.

Еще в ранних рассказах видна склонность писателя к загадочному в поведении героев. В рассказе «Последний дебют» А. Куприн, основываясь на реальном сюжете – самоубийстве на сцене актрисы Е. Кадминой в 1881 году - создает трагическую историю любви актрисы Л. Гольской, покончившей собой из-за неразделенной любви к директору труппы Александру Петровичу. Несмотря на то, что произведение написано молодым человеком девятнадцати лет, в нем уже ощутимы основные авторские черты: целостность, свежесть, синтетичность восприятия, способность увидеть то, чего не видят другие, определенные перцептивные особенности, гибкость, оригинальность, открытость мышления. А. Куприн обладал огромным чутьем к изображению характеров своих героев. Он мог понять как мужскую, так и женскую натуру. Автору было свойственно распознавать особенности темперамента, характера тех персонажей, которых он хотел изобразить. Ему удавалось полностью отобразить внутренний мир своих героев. Все они стремятся к любви, доброте, постижению прекрасного в жизни.

В своем рассказе «Последний дебют» А. Куприн с пониманием подходит к описанию отношений Лидии Николаевны и Александра Петровича. Любовь

актрисы театра Лидии Николаевны Гольской к директору и антрепренеру этого театра не только не вызывает ответного чувства, хотя оно когда-то было («Когда я вам говорил, что я вас люблю, – я говорил от чистого сердца, точно так же как и вы...» [5, т. 1, с. 46]), но и осложняется тем, что Александр Петрович не желает понять Гольскую и отказывается от своих «нравственных обязательств», считая прежние отношения «сентиментальной» пошлостью: «Ах, не все равно ли равно! Я, признаюсь, не понимаю сентиментальных пошляков, которые уверяют, что раз сошлись мужчина и женщина, между ними возникает какое-то взаимное нравственное обязательство...» [5, т. 1, с. 46]. Его не останавливает и признание Л. Гольской в том, что она должна «сделаться матерью». Именно в это время, когда актриса «близка к самоубийству или безумию», ей «приходится развлекать тысячную толпу»: «А она каким-то надорванным голосом рассказывала историю свою своей несчастной погибшей любви...» [5, т. 1, с. 47]. Автор тонко изображает чувства оставленной женщины: «Представьте себе дальше, что она отдала все что только может отдать женщина, а он надругался над этой горячей, слепую любовью, бросил эту женщину на произвол судьбы. И представьте себе, Александр Петрович, что этой женщине приходится развлекать тысячную толпу именно в то время, когда она, быть может, близка к самоубийству или к безумию!» [5, т. 1, с. 46]. Становится ясным, что автор достаточно хорошо разбирается в чувствах, которые испытывает женщина, он умело использует слова для описания возвышенной любви героини.

Весь рассказ состоит из цепи случайностей и противоречий, присущих жанру. Так, ситуация, в которой оказывается Л. Гольская, трагическим образом совпадает с той, которая разыгрывается в последнем акте: «молодая девушка, обманутая возлюбленным (эту роль исполнял антрепренер) и осыпанная незаслуженными упреками, принимает яд и умирает, унося в могилу проклятия тому, кого она так сильно любила» [5, т. 1, с. 47]. Учитывая то, что А. Куприн ставит превыше всех чувств любовь, то он и не боится принести себя в жертву во имя любви. В его произведениях ярко прослеживается эта самоотдача до

последней капли. В самом рассказе А. Куприн рисует любовь как самую высокую ценность в жизни. Писатель противопоставляет большое чувство ничтожеству человеческих отношений в существующем обществе. Автор делает самоубийство единственным выходом из ситуации, как бы подчеркивая: когда любовь умирает – нет смысла дальше существовать.

Признание Л. Гольской приобретает характер мелодрамы, фарса, поскольку актриса вынуждена использовать тот же набор средств, который использовала ранее: «рыдала, ломая руки... умоляла о любви и о пощаде. Она призывала его на суд божий и человеческий и снова безумно, отчаянно рыдала. Неужели он не поймет ее, не откликнется на этот вопль отчаяния?» [5, т. 1, с. 48]. При этом предсмертная исповедь звучит среди «старых и гнилых кулис», под «истерзанными в клочки облаками», и ее свидетелем становится театральная публика. Но внутреннее потрясение Л. Гольской настолько велико, что оно преодолевает грубые и пошлые формы внешней выразительности. И, в результате даже провинциальная публика, воспитанная на образцах условно-театрального действия и пришедшая развлечься выдуманным зрелищем и показными страстями, оказывается способной проявить понимание и сострадание: «В зале царила гробовая тишина, – каждое слово было слышно с ужасной отчетливостью» [5, т. 1, с. 49]. Но только тот, кто знал истинную подоплеку этого действия, и кому была адресована эта исповедь, остался равнодушным: «И он один из тысячи не понял ее, он не разглядел за актрисой женщину...») [5, т. 1, с. 48]. Мало того, Александр Петрович перед выходом Л. Гольской на сцену предлагает ей возможное решение: «Если бы вы меня разлюбили, я не стал бы ныть и *требовать* любви! Если бы мне было тяжело, я повесился бы на первой балке моего театра...» [5, т. 1, с. 46].

В конце рассказа автор прибегает к смене субъекта речи. Со слов «на сцене было душно» повествование ведется от лица Л. Гольской. Актриса переживает своеобразный катарсис, и теперь вся театральная жизнь, ранее столь понятная и близкая, представляется ей искусственной и фальшивой: и «судорожные движения, долженствующие изобразить гнев» трагика

Анемподистова и реплики суфлера, которого она не слышит, и реакция зрителей [5, т. 1, с. 48]. Для А. Куприна чрезвычайно важным было сделать Л. Гольскую субъектом речи, ведь благодаря этому приему он умело подчеркивает чувства, которые испытывает героиня в момент речи: «Она рыдала, ломая руки, умоляла о любви...». Писатель словно заглядывает в душу каждого из героев и в точности отражает естество человека. Это свидетельствует о развернутом мышлении автора, умении предполагать, сопоставлять, анализировать.

Критики указывают на отсутствие достоверности и убедительности в изображении человеческих характеров в «Последнем дебюте». Та «мелодраматичность» и «ходульность» «Последнего дебюта», о которых говорит критика, обусловлены предметом изображения. Само театральное действие всегда условно, искусственно, неправдоподобно. Сравним вербальное и невербальное поведение Л. Гольской. Оно, как уже отмечалось выше, определяется ее театральным амплуа трагической актрисы провинциального театра. Именно отсюда некоторая театральность жестов и «сделанность» ее предсмертного монолога: «Ах, какой отвратительный запах... Страшно... Надо сделать усилие... Горько... Жжет в груди...» [5, т. 1, с. 49]. Смерть героини на сцене – последняя ее роль, но сыгранная с достоинством. «Она обвела зрителей большими, изумленными глазами... побледнела, зашаталась и со страшным, раздирающим душу криком упала на пол. Восторг и какое-то растерянное недоумение изображались на бледных лицах зрителей. При гробовом молчании медленно опускался занавес, но – мгновение, и театр задрожал от бури аплодисментов» [5, т. 1, с. 49].

Следует отметить огромный внутренний мир автора, его понимание человеческих чувств и переживаний, что указывает на достаточно широкий спектр эмоций, бушующих в душе автора. Творческая личность А. Куприна завораживает своим психологизмом, тонкостью мироощущения и понимания своих персонажей. Без этой пронизательности А. Куприну не удалось бы столь ярко описать эмоции своих героев, наделяя их эмоционально-окрашенной

лексикою, всплесками емоцій, переживаннями і радістю. Спосібність побачити те, чого не бачать інші, робить А. Куприна великим художником слова. Автору властиві певні перцептивні можливості, що допомагають йому розкривати суть настроїв і характерів, емоцій і страстей своїх героїв.

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьев В. В. Александр Иванович Куприн: критико-биографический очерк / В. В. Афанасьев. – [2-е изд., доп.] – М.: Худож. лит., 1972. – 175 с.
2. Публицистика 1918 – 1953 годов / [авт. вступ. ст. О. Н. Михайлова]. – М.: Наследие, 2000. – 635 с.
3. Волков А. А. Творчество А. И. Куприна [Текст] / А. А. Волков. – М.: Худож. лит., 1981. – 360 с.
4. Куприн А. И. Повести и рассказы [Текст] / А. И. Куприн. – М.: Олимп, 2000. – 688с.
5. Куприн А. И. Собр. соч.: [в 9 т.] / А. И. Куприн – М.: Правда, 1964. – Т. 1. – 485 с.
6. Минакова А. М. Поэтический космос М. А. Шолохова. О мифологизме в эпике М. А. Шолохова / А. М. Минакова. – М.: Прометей, 1992. – 77 с.
7. Михайловский Б. В. Русская литература XX века [Текст] / Б. В. Михайловский. – М.: Учпедгиз, 1939. – 420 с.
8. Толстой Л. Н. Литература и искусство [Текст] / Л. Н. Толстой. – М.: Современник, 1978. – 272 с.

АНОТАЦІЯ

Постарниченко Г. М. Психологія творчої особистості в оповіданні О. Куприна «Останній дебют»

Стаття присвячена творчості О. Куприна. В ній розглядаються основні питання психології творчої особистості на прикладі раннього оповідання «Останній дебют». Аналізується тема психологізму творчості, яка перетинається з іншими особливостями унікального авторського таланту О. Куприна, що свідчить про стильову своєрідність авторського стилю.

Ключові слова: творча особистість, психологія, авторський стиль.

АННОТАЦІЯ

Постарниченко Г. М. Психологія творчої особистості в розповіді А. Куприна «Останній дебют»

Стаття присвячена творчості А. Куприна. В ній розглядаються основні питання психології творчої особистості на прикладі ранньої розповіді «Останній дебют». Аналізується тема психологізму творчості, яка перетинається з багатьма іншими особливостями унікального авторського таланту А. Куприна, що свідчить про оригінальний стиль письменника.

Ключевые слова: творческая личность, психология, авторский стиль.

SUMMARY

Postarnychenko G. M. The psychology of creative person in the story of A. Kuprin «The last debut»

The article is dedicated to A. Kuprin's creativity. It discusses the main issues of the creative person's psychology in the story of A. Kuprin «The last debut». The article deals with the theme of creativity psychology that intersects with many other features of the author's unique talent and indicates a strong author's style of A. Kuprin.

Key words: creative personality, psychology, the author's style.

*І. О. Скляр
(Артемівськ)*

УДК 821.161.2+159.9

ПСИХОПОЕТИКАЛЬНЕ ОСМИСЛЕННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ В. ПІДМОГИЛЬНОГО-МИТЦЯ (ЧАСТИНА ПЕРША)

В основі свого психологічного методу Д. Овсянико-Куликовський поклав ідею О. Потебні про органічний зв'язок повсякденного й художнього мислення. «Повсякденне – явище нижчого порядку, художнє – вищого», – підкреслював учений [4, с. 3]. Проте, на його думку, саме повсякденне побутове мовлення

породжує художній образ. Відповідно до викладеної думки, дослідник розмежовує індивідуальні психологічні закономірності митця. Так, досліджуючи творчість М. Гоголя, Ф. Достоевського, О. Пушкіна, І. Тургенєва, А. Чехова, він намагався підслухати й придивитись, «що» та «як» пульсує в душі творця, намагався визначити індивідуальний закон, за яким скеровуються прояви їхньої творчості. «Інший прояв «індивідуального закону» може бути визначений як психологічний зміст образу або, точніше, того психологічного явища, що представлено цим образом», – зауважував дослідник [4, с. 10].

У своїх літературно-критичних працях Д. Овсянко-Куликовський оперував категоріями «спостережливий» та «експериментальний»; «суб'єктивний/ об'єктивний»; «художник» і «мораліст» [див. 4, с. 12]. Відомо, що поділ мистецтва на «спостережливе» й «експериментальне» бере початок від роботи Е. Золя «Експериментальний роман» (1879). В експериментальному мистецтві «здійснюється <...> підбір рис і надається особливе освітлення образам» [4, с. 12]; «у спостережливому – подається по можливості правдиве відтворення дійсності, картина відтворюється так, як представлена сама дійсність» [4, с. 12]. Отже, художник-експериментатор проводить певного роду досліди над дійсністю (до такого типу митців Д. Овсянко-Куликовський зараховував М. Гоголя, О. Грибоедова, Ф. Достоевського, А. Чехова), а художник-спостерігач (наприклад, Л. Толстой) – досліджує її, надаючи вихід власним спостереженням і дослідженням, намагається дотриматися пропорцій. Митець або спостерігає за дійсністю та підсумовує спостереження, або здійснює досліди над дійсністю. Як підкреслює Д. Овсянко-Куликовський, – «...лише зрідка обидва методи в однаковій мірі проявляються у творчості одного митця. У більшості митці або *спостерігачі*, або *експериментатори*» [4, с. 230]. Дослідник не відкидає тієї думки, що існують проміжні форми з більшою або меншою участю експериментального або спостережливого методу.

Досліджуючи творчість В. Підмогильного, ми дійшли висновків, що письменницький хист митця у своєму розвитку умовно пройшов три етапи.

Кожен етап характеризується певними особливостями, які формують уявлення про психопоетику творчості українського прозаїка в цілому. Отже, на меті – визначення таких індивідуальних психологічних закономірностей ранньої (малої) та зрілої (великої) прози письменника.

Протягом перших трьох десятиліть ХХ століття відбувався справжній переворот в естетичній свідомості й художній культурі України. Він був масштабним і по-своєму радикальним, витворивши нові засади й структури художнього мислення, нову систему напрямів, стилів. Українська література стає модерною за змістом і формами, розвивається під гаслами духовного оновлення й національного відродження. Митці, які розуміли мистецтво як естетичний феномен, прагнули піднести українську літературу до європейського рівня. Літературна дискусія 1925–1928 рр. (в її оприлюднених документах) відбиває розбіжності між утилітаристськими й естетичними поглядами на роль літератури. На київському літературному диспуті 24 травня 1925 року від імені «Ланки» виступив В. Підмогильний. Висловивши власні погляди на літературу, він зробив кардинально принциповий висновок: «Підвищувати рівень художніх вимог у нашій літературі – це є перший крок на шляху її розвитку» [8, с. 38]. Для членів літературного угруповання «Ланка»-МАРС визначальними стали: письменницька кваліфікація, розбудова національної культури, орієнтація на європейський рівень мистецтва [див. 7, с. 68–69].

Працюючи вчителем у рідних краях, а з 1921 р. у Ворзелі під Києвом, він увесь свій вільний час присвячував самоосвіті: досконало опанував французьку, вивчав німецьку, англійську мови, студіював західноєвропейські літератури, перекладав, цікавився новітньою філософією та психологією. Двадцятилітній В. Підмогильний здійснив переклад роману «Таїс» А. Франса й запропонував його київському видавництву з власною передмовою до твору. У творах французького видатного майстра він віднайшов психологічну домінанту власного світосприймання, яке відзначалося самозаглибленістю, реалістичністю зі скептичним забарвленням. П. Єфремов відзначав, що

художнє мислення митця формувалося в руслі песимістичної філософії А. Шопенгауера [див. 9, с. 93–101].

«Пролетарська» критика складний і суперечливий процес пристосування героя до зміни життєвих вимог і обставин трактувала як «трагедію непотрібної трагічності», котра відверто дивує своєю дріб'язковістю. «Відтворення колізій між окремою особистістю та оточенням – це специфічно-інтелігентська література» [2, с. 265]. А інтелігент, за подібними мірками, – це той, кого роз'їдають песимізм і скептицизм, яким не місце в пролетарському мистецтві. Звісно, В. Підмогильний усвідомлював наростання драматичної ситуації, коли заохочувалося спрощене розуміння завдань літератури як художнього ілюстратора соціально-економічних програм, коли прагнення розвивати в людині морально-етичну чуйність оголошувалося «інтелігентщиною», «попутництвом», рецидивом буржуазної культури.

Перший етап творчості В. Підмогильного позначений появою окремих новел і виданням збірки «Твори. Том 1» (1920), куди увійшли «Старець», «Ваня», «Важке питання», «Пророк», «Гайдамака», «Добрий бог», «На селі», «На іменинах», «Дід Яким»). На ранньому етапі прозаїк постає як *художник-спостерігач* із *суб'єктивним* баченням, адже на противагу своїм колегам, він намагався бачити реальність навколишнього життя і досліджувати психіку людини в тих умовах. М. Доленго зазначав: «Ми не знаємо іншої речі, де було б змальовано голодний побут на Україні з такою протокольною художністю» [2, с. 270].

Д. Овсянико-Куликовський також зауважував: «художники у своїх *спостереженнях* за дійсністю керуються двома шляхами: перший – від себе («*суб'єктивний*»), другий – не від себе («*об'єктивний*»)» [див. 4, с. 234]. Так, для раннього періоду творчості В. Підмогильного характерним є не стільки відбиття подій навколишньої дійсності, скільки зосередження інтелектуальної уваги автора на *ірраціональному* в його різноманітних проявах і формах, на прагненні до *індивідуалізму*. Такі доміанти прози митця початку 1920-х років мали й психологічне підґрунтя: тяжіння до суб'єктивного самовираження було

реакцією й на масовість, колективізм, ідеологізацію, тематичні табу, адже «тодішній читач стомився від революційного галасу, емоційної ейфорії, захотів тиші самозаглиблення, поновлення порушеної гармонії <...>» [3, с. 13]. В. Підмогильний зображує сучасників у суперечностях матеріального й духовного, в стані елементарного бажання вгамувати голод, утриматися від морального збочення, не втратити гідності мислячої істоти. П. Єфремов висловив думку: «В. Підмогильний <...> занадто інтимний, занадто заглиблений у самого себе, у свої <...> почування й переживання <...>, тому так мало в нього <...> активізму й героїзму великої доби і так багато споглядання <...>» [9, с. 96]. «На тлі гучного <...> оспівування революції <...>, ілюстрування більшовицьких гасел, твори В. Підмогильного <...> були «наскрізь несучасні», <...> ворожі «радісному сприйманню життя», а сам митець мав «нахил до песимізму й трагічності», «замінював чинники соціальні біологічними», був «занадто суб'єктивним» [3, с. 231], – підкреслює Р. Мовчан.

Домінуючим способом представлення висловлювань і думок героя у творах зазначеного періоду є певна міра заглиблення розповідача в його психіку. Дистанціювання розповідача (автора) щодо внутрішнього світу героя позначено переважанням інтроспекції, зокрема таким різновидом інтерференції як невласне пряме мовлення, що передбачає включення у мовлення розповідача певним чином трансформованого мовлення чи думок героя. У таких текстах розповідач зосереджується на відображенні подій крізь призму сприйняття протагоніста. Оскільки читацьке сприйняття в цих текстах зосереджене на свідомості героя, домінуючою стає персонажна фокалізація – у плані перцепції, мовлення, менше – ідеології [див. 1, с. 160]. До такого типу новел відносимо «Гайдамака», «Добрий Бог», «Старець», «Син» тощо. У перцептивному плані персонажна фокалізація передбачає сприйняття героєм самого себе, інших персонажів, подій, усього навколишнього: «Назустріч йому йшло двоє людей; Тимш подумав, що нічого довго зволікати і треба зараз же зробити першу спробу» [5, с. 71] («Старець»); «Він був у той момент невдоволений з того, що дійсно він невільний <...>. Але поборов у собі ті чуття й ще раз подумав, що їде

в село тільки провітриться» [5, с. 33]; «Віктор зрадів, що може поїхати. Навіть треба було йому поїхати, заспокоїтись після тих життєвих неприємностей, що спіткали його» [5, с. 33] («Добрий Бог»); «Він подивився на Дудника й здивувався його спокою й байдужості. Жодний м'яз не рушився на його обличчі <...>» [5, с. 48]; «Олесь з радістю взяв його потерту, засмальцьовану шапку й віддав свою. Він був радий зав'язати з ними які-небудь стосунки, але нічого не міг знайти спільного з цими похмурими людьми. Так само, як і в класі, тут він був непотрібний і самотній» [5, с. 46] («Гайдамака»).

У ранніх творах В. Підмогильного застосовується техніка внутрішньої фокалізації консонансного розповідача. Розповідач, як правило, бачить більше, ніж протагоніст, але в цілому він дивиться на речі очима героя та зі співчуттям передає його думки й переживання (наприклад, ревності Віктора перед дверима Кусі («Добрий Бог»); відчай і біль Тимоша, який вперше виходить на галасливі вулиці велетенського міста без ноги («Старець»); почуття гіркоти й жалю від усвідомлення власної нікчемності («Гайдамака») тощо.

Події в житті героїв відбуваються на тлі певних суспільно-історичних умов. Вони не оминають увагу розповідача (автора), проте сприймаються також крізь призму сприйняття і ставлення до них героя твору. Наприклад, Олесь сприймає бій між червоногвардійцями й гайдамаками, дає оцінку: «...шкодував, що не пішов до червоногвардійців. Ті хоч б'ються, грабують, а ці лише здаються без бою, та ще й до того розходяться» [5, с. 46] («Гайдамака»).

Ранні твори В. Підмогильного, позначені суб'єктивним баченням автора, на думку М. Гарнавського, мають «цілу низку причин відносних недоліків» (пласкі, неповноцінні моделі діяльності людської психіки, поверхова передача емоційних мотивів поведінки героїв), що забезпечує «максимальну суб'єктивну дистанцію між автором і персонажами» [6, с. 70]. Проте, на нашу думку, ранні твори В. Підмогильного дають підстави не погодитись із дослідником. Адже українському прозаїку вдалося застосувати в малих прозових формах найяскравіші форми й прийоми психопоетичного зображення, які сприяли розкриттю у взаємозв'язку сутності «внутрішнього» й «зовнішнього» ества того

чи іншого персонажа (наприклад, за допомогою прийому психологічного самоаналізу й психологічного коментаря, «самовикриття» героя, «психологічного вибуху» у формі внутрішнього монологу, внутрішнього діалогу, невласне прямого мовлення, плину свідомості висвітлюється сутність свідомості й увесь комплекс визначальних душевних якостей і рис Хобровського («Добрий Бог»); ретроспективне авторське психологічне зображення сприяє відтворенню сприйняття героєм самого себе, ставлення однолітків, гайдамаків, червоногвардійців до Олеся; через форму внутрішнього мовлення В. Підмогильний простежує наслідковий зв'язок психічного стану протагоніста; внутрішній світ Олеся виражається через багатовимірні співвідношення таких рівнів: мимовільні початкові відчуття думки, що провокують первинний внутрішній хаос; хаос емоційних душевних порухів, почуттів; думка про думки, їх оціночна характеристика («Гайдамака»)).

Розвідка має на меті продовжити висвітлювати проблему психопоетичного осмислення індивідуального стилю В. Підмогильного-митця.

ЛІТЕРАТУРА

1. Деркач Л. М. Наративні моделі у прозі Валер'яна Підмогильного : дис. ... кандидата філол. наук : 10.01.06 / Деркач Лариса Миколаївна. – К., 2008. – 226 с.
2. Доленго М. Трагедія непотрібної трагічності (З приводу творів Валер'яна Підмогильного) / Михайло Доленго (Клоков) // Червоний шлях. – 1924. – № 4–5. – С. 264–272.
3. Мовчан Р. В. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі : [монографія] / Р. В. Мовчан. – К. : ВД «Стилос», 2008. – 544 с.
4. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Литературно-критические работы : в 2-х т. / [сост., подгот. текста, примеч. И. Михайловой ; вступ. ст. Ю. Манна]. – М. : Художественная литература, 1989.
Т. 1 : Статьи по теории литературы : Гоголь. Пушкин. Тургенев. Чехов. – 541 с.

5. Підмогильний В. П. Оповідання. Повість. Романи / В. П. Підмогильний ; [вступ. ст., упоряд. і приміт. В. О. Мельника ; ред. В. Г. Дончик]. – К. : Наук. думка, 1991. – 800 с.
6. Тарнавський М. Між розумом та ірреальністю: Проза Валер'яна Підмогильного / М. Тарнавський ; [пер. з англ. В. Триліс]. – К. : Пульсари, 2004. – 232 с.
7. Фальківський Д. Ранені дні / Д. Фальківський ; [передм., упор. М. Неврлі]. – Братіслава–Пряшев : Словацьке педагогічне видавництво в Братиславі, 1969. – 322 с. – С. 31–93.
8. Шляхи розвитку сучасної літератури : Диспут 24 травня 1925 року. – К. : Культкомісія Місцкому УАН, 1925. – 82 с.
9. Юноша В. Поет чарів ночі / В. Юноша // Вир революції. – Катеринослав, 1921. – 23 березня. – С. 93–128.

АНОТАЦІЯ

Скляр І. О. Психопоетикальне осмислення індивідуального стилю

В. Підмогильного-митця (Частина перша)

Стаття продовжує цикл публікацій автора, в яких висвітлюється проблема психопоетики творчості В. Підмогильного. В основі аналізу раннього етапу творчості митця покладено концепцію психологічного методу Д. Овсяннико-Куликовського та ідею О. Потебні про органічний зв'язок повсякденного й художнього мислення.

Ключові слова: індивідуальні психологічні закономірності митця, митець-спостерігач, митець-експериментатор, суб'єктивне / об'єктивне психопоетикальне зображення, «художник» і «мораліст».

АННОТАЦІЯ

Скляр И. А. Психопозитикальное осмысление индивидуального стиля

В. Пидмогильного-художника (Часть первая)

Статья продолжает цикл публикаций автора, в которых освещается проблема психопозитики творчества В. Пидмогильного. В основе анализа раннего этапа творчества писателя лежит концепция психологического метода

Д. Овсяннико-Куликовского и идея А. Потебни про связь повседневного и художественного мышления.

Ключевые слова: индивидуальные психологические закономерности художника, художник-наблюдатель, художник-экспериментатор, субъективное/объективное психопоэтическое изображение, «художник» и «моралист».

SUMMARY

Skliar I. O. The psychopathically understanding V. Pidmohil'nyi's individual artistic style (Part one)

The article continues the cycle of author publications, in that the problem of psychopoetics in the works of V. Pidmohil'nyi is illuminated.

In the basis of the analysis of the early stage of the writer's work is the concept of a psychological method of D. Ovsyaniko-Kulikovskiy and A. Potebnja's idea about the relationship of everyday and artistic thinking.

Key words: individual psychological patterns of the artist, the artist-observer, the artist-experimentalist, subjective/objective psychopathically representation, «the artist» and «moralist».

*Чень Чень Лин
(Киев)*

УДК 821.161.1

РАССКАЗ В ДЕТСКОЙ ПРОЗЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX-го ВЕКА

Большинство исследователей сходятся во мнении, что детская проза начала активно развиваться с середины XVIII века, причём вплоть до начала следующего столетия создавались «полухудожественные» произведения, основной задачей которых было иллюстрирование новых знаний по различным наукам или поучение в приказной манере «что такое хорошо, что такое плохо». XIX век максимально приблизил художественный уровень детской прозы к лучшим образцам взрослой. В этот же период выяснилось, что наиболее продуктивными жанрами в детской прозе являются *литературная сказка* и

рассказ. При этом сказка чаще всего имела многие внешние (формальные) признаки рассказа: объём, количество персонажей, ряд композиционных особенностей и т. д. XX столетие подтвердило сформировавшиеся приоритеты; более того, в прошлом веке, особенно во второй его половине, появляются произведения, основой концептуально-композиционной структуры которых является именно рассказ, хотя жанровые определения их весьма разнообразны (повесть, роман, очерк и т. д.).

Популярность рассказа в детской прозе объясняется в первую очередь особенностями восприятия юными читателями художественного текста. Дети, вплоть до подросткового, а иногда даже юношеского (15–16 лет) возраста отдают предпочтение динамичному сюжету, основанному на минимуме событий, они не любят длинных описаний (в связи с чем портреты, пейзажи, интерьеры в рассказе, как правило, сведены к минимуму), а небольшое число героев помогает быстрее вникнуть в интригу и понять авторскую идею.

Жанр рассказа с успехом развивали многие писатели – как детские, так и «взрослые», создававшие произведения на детские темы: В. Гаршин, Л. Толстой, И. Тургенев, А. Чехов, А. Куприн, Л. Пантелеев, А. Гайдар, Н. Носов, В. Драгунский и многие другие.

Современная проблемно-тематическая классификация рассказов соответствует тем направлениям, которые традиционно выделяются в детской прозе на сегодняшний день. Исследователи выделяют рассказы *психологические* (*социально-психологические*), *приключенческие*, *юмористические*, *фантастические*, *научно-художественные* [см. об этом в работах: 3; 7]; при этом в одном произведении нередко сочетаются найты признаки нескольких жанровых разновидностей (последнее свойственно прежде всего детской прозе второй половины XX – начала XXI столетий).

В конце 50-х годов прошлого столетия, когда в детской прозе значительно активизировалось психологическое направление, жанр рассказа вышел на первый план [14] – особенно это было заметно в возрастной группе читателей от 5 до 12 лет. Прозаики, вошедшие в детскую литературу в этот

период: Ю. Яковлев, А. Алексин, Ю. Томин, Р. Погодин, В. Железников, Э. Шим, Н. Дубов и др., – опираясь на традиции взрослой психологической прозы (Л. Толстого, Ф. Достоевского, А. Чехова) и достижения авторов первой половины XX века, детально анализировали процесс взросления юного человека, тончайшие движения души ребёнка, подростка.

Через анализ внутреннего мира юного человека писатели освещали важнейшие *социальные, нравственные, семейно-бытовые, философские проблемы* (хотя некоторые критики и полагают, что философские вопросы детей не касаются). Безусловно, вся проблематика детской прозы, особенно психологической, имела явный педагогический акцент, непосредственное художественное воплощение которого зависело от мировоззренческой позиции автора и его таланта. Кстати, все названные выше прозаики, появившиеся в годы «хрущевской оттепели», умели воплотить педагогические идеи в «обольстительной форме» (М. Горький).

Одна из самых острых тем детской прозы, и в первую очередь рассказа, – взаимоотношения детей и взрослых. Причём в детском мире взрослость имеет несколько иной смысл, чем у самих взрослых; так, для первоклассника десятиклассник – уже взрослый, для взрослого же – они оба дети. Рассказ, написанный талантливым автором, обладает свойством «молниеносного воздействия» (И. Мотышов) на читателя, что и необходимо юным. Неслучайно первый русский журнал для детей, который в XVIII веке редактировал Н. И. Новиков, назывался «Детское чтение для **сердца и разума**» (выделено мною. – Ч. Л.), так как затронуть *чувства* юных означало привести в действие и *разум*, заставить размышлять, анализировать, сопоставлять, делать выводы и под.

В 60-ые годы среди рассказчиков в русской детской прозе особенно выделились два автора: Юрий Яковлев и Радий Погодин. Причём Ю. Яковлев зарекомендовал себя прежде всего мастером конфликта, а Р. Погодин, как правило, выстраивал интригу на основе характера главного персонажа: в этом плане показательны произведения «Он убил мою собаку» Ю. Яковлева и «Что у

Сеньки было» Р. Погодина. Отец, который убил любимую собаку сына, создал не сиюминутный, а вечный конфликт, который навсегда разделил этих кровно родных, но нравственно антагонистичных людей. Этот конфликт рассчитан на дискуссию, на болезненное восприятие как детьми, так и взрослыми.

В рассказе Погодина интригу создаёт собственно образ центрального персонажа. Сенька – обычный необыкновенный ребенок, как определили бы педагоги, старшего дошкольного возраста. Он обладает многими типичными для его возраста чертами, но в то же время нередко выглядит большим оригиналом, по-своему осмысливающим жизнь и своей семьи, и своей деревни.

Наиболее заметные сборники рассказов 60 – 70-х годов («Собирающий облака» и «Разбуженный соловьями» Ю. Яковлева, «Кирпичные острова» Р. Погодина, «Ливень» Э. Шима) полностью отвечают требованиям детского читательского восприятия. Они затрагивают волнующие юных проблемы, реалистично интерпретируют взаимоотношения детского и взрослого мира в целом и отдельных представителей этих миров, отличаются чёткой, логичной композицией, динамичным сюжетом, достаточно прозрачной авторской позицией, что для детского рассказа чрезвычайно важно, потому что ребёнок, подросток воспринимает автора-рассказчика гораздо более конкретно, чем взрослый читатель.

Немаловажную роль в развитии жанра рассказа в детской прозе играет *юмористическое*, а вернее, в целом *комическое* в различных его проявлениях. С. Сивоконь в монографии «Весёлые наши друзья» утверждает, что наиболее продуктивные виды комизма в произведениях для детей таковы: комизм возраста, комизм характеров, логический комизм, комизм обстоятельств, комизм слова (речи) [13].

Все перечисленные виды комизма в различных комбинациях можно найти в рассказах для юных. Особенно важны *комизм возраста* и *комизм речи*, так как они универсальны и могут проявиться в рассказах любой тематики и жанровой разновидности. Другие виды комизма чаще встречаются непосредственно в прозе юмористической. Нередко комизм возраста и комизм

речи служат средством психологической характеристики. Поэтому прозаики-психологи включают комические элементы и в сюжеты своих очень серьёзных, даже драматичных (иногда на грани трагизма) произведений. А. Алексин, В. Железников, Ю. Яковлев, Ю. Томин, Р. Погодин очень гармонично соединяют остропроблемное содержание, детальный психологический анализ и различные приёмы создания комического эффекта.

Так, в цикле рассказов Р. Погодина «Откуда идут тучи» [12] автор даёт подробную характеристику образа центрального героя Коли Уральцева, семилетнего мальчика, волею случая оказавшегося на отдыхе в незнакомой деревне в доме чужой старухи Елизаветы Антоновны, используя комизм возраста – например, в эпизодах, когда Коля изображает из себя «несчастливого круглого сироту». Все восемь рассказов цикла основаны на серьёзной нравственно-философской проблематике и отличаются высоким воспитательным потенциалом, но комизм возраста и связанный с ним комизм речи абсолютно органичны в тексте.

Если говорить о классической психологической прозе для юных читателей, то жанр рассказа позволяет автору в небольшом объёме текста (часто гораздо меньшем, чем во взрослой литературе) создать характер. И. Лупанова, анализируя детскую литературу конца 50-х – начала 60-х годов прошлого века, пишет: «Идея воспитания жизнью, воодушевившая детскую литературу последнего десятилетия, нашла своё воплощение и в обращении к правде характера. Чрезвычайно существенным достижением современной детской книги оказывается обилие интересных детских индивидуальностей, оставляющих след в памяти и сердце читателя» [6, с. 513]. Писатели намеренно акцентируют внимание на событиях, казалось бы, обыденных, но нарушающих привычное существование юных героев, чтобы дать понять и персонажам, и читателям, как вести себя в «больших и малых противостояниях» (И. Лупанова).

Авторам рассказов очень важно стимулировать героев (а вместе с ними и читателей) не только прочувствовать, но и проанализировать жизненную

ситуацию, обретая при этом новый жизненно-нравственный опыт. Как правило, герои детских рассказов отличаются чувством обострённой справедливости, поэтическим видением мира, желанием активного добротворчества, романтическими порывами во взаимоотношения со сверстниками и взрослыми. Перед прозаиками-рассказчиками стоит труднейшая задача – показать такие, одновременно типичные и необычные, характеры в условиях самой обыденной, повседневной действительности, конечно, если речь не идёт об экстремально-исторических событиях (революции, войны, детективные коллизии). Именно о сочетании в характерах юных исключительного и типичного размышляет И. Лупанова: «Они «обыкновенны», потому что все их душевные порывы – в масштабе возраста и проявляются в поступках, откорректированных возрастом. Но они и необыкновенны самой природой этих душевных движений, силой и благородством, направляющими их детские на вид поступки» [6, с. 585].

Особая проблема в процессе создания системы образов детской прозы – изображение взрослых. В русской детской литературе XX века в разные периоды её развития бытовали различные подходы к образам взрослых героев. В 20-е – начале 30-х годов, например, поощрялось критическое и даже снисходительно-недоброжелательное отношение и автора, и персонажей юного возраста к взрослым. Объяснение этому было предельно простым: чем старше человек, тем сильнее в нем влияние «проклятого прошлого». Поэтому в некоторых произведениях пионеры и даже октябрята воспитывали отцов и дедов, «помогали» им становится «новыми людьми». Некоторые педагоги, вопреки этой тенденции, уже с середины 30-х годов пытались доказывать необходимость сугубо положительной трактовки взрослых (особенно педагогов), разумеется, кроме врагов (шпионов, вредителей и под.). Эта идея оказалась достаточно живучей, её отголоски находим и в конце 50-х годов прошлого столетия.

В рассказе непросто создать характер любого героя; однако когда акцент сделан на образах юных, взрослым зачастую невозможно уделить достаточно

внимания; поэтому роль художественной детали, особенно речевой и поведенческой, становится принципиально важной.

Если рассматривать рассказ в детской прозе, то этот жанр в большей мере соответствует тем признакам, которые выделил В. Скобелев: *повышенная весомость факта, лежащего в основе сюжета; испытание героя посредством ситуации; заострение и концентрация противоречий; малый объём текста; одноплановость речевого стиля; одна сюжетная линия; одна проблема; простая пространственно-временная организация* [14].

Сформулированным В. Скобелевым критериям практически полностью соответствуют рассказы Р. Погодина, которые, будучи предельно простыми композиционно, чаще всего основываются на *обыденной необычности* события, составляющего основу сюжета, причём именно эта обыденная необычность как раз и становится испытанием для героя. Так, в рассказе «Как я с ним познакомился», объёмом чуть более двух страниц, рассказчик сталкивается с самой заурядной, с позиции взрослого, ситуацией – у мальчика лет восьми-девяти болит ухо. Но поведение маленького героя весьма странно для взрослого: «Я осторожно приоткрыл дверь и увидел: лежит на оттоманке тот самый мальчишка, что впустил меня в квартиру, кусает подушку, бьёт ногами по валику и горланит песню. А из глаз его бегут слёзы...

– Вот смешной! – начал было я. – Ухо болит, а ты поёшь. – Но мальчишка посмотрел на меня такими глазами, что я прикусил губу» [11, с. 6]. Заострение противоречий здесь достигается автобиографической параллелью: «Когда я был солдатом, у меня тоже однажды заболело ухо» [11, с. 6]. (Там же). Испытание героя посредством ситуации заинтриговывает юного читателя, и тогда уместным и выразительным приёмом оказывается риторический вопрос повествователя: «Что же это за мальчишка, который умеет петь в такие минуты, когда взрослые и те подчас плачут?..» [11, с. 7], который и существенно повышает экспрессию излагаемого, и одновременно служит ключом к постижению сути созданного персонажного образа.

Таким образом, *рассказ*, который из эпических жанров является, пожалуй, наиболее востребованным в читательской среде, не менее популярен и среди юных читателей. Однако теоретическое осмысление жанровой природы рассказа до сих пор находится преимущественно на дискуссионном уровне. Характеристика рассказа в основном базируется на сопоставлениях: *рассказ – новелла, рассказ – очерк, рассказ – повесть* и под. В работах И. Крамова, А. Нинова, А. Огнева, В. Скобелева, П. Ульяшова, Н. Александрова, Н. Лейдермана и М. Липовецкого [4; 9; 10; 14; 15; 1; 5] обозначены различные подходы к пониманию рассказа. Наиболее адекватной из литературоведческих осмыслений рассказа нам представляется позиция В. Скобелева, а из писательских размышлений – соображения В. Шукшина (подробнее см. об этом [2, с. 117]).

При этом, на наш взгляд, рассказ в детской и подростковой прозе в большей мере соответствует каноническим определениям теоретиков, нежели в эпосе для взрослого читателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александров Н. «Я леплю из пластилина...» Заметки о современном рассказе / Н. Александров // Дружба народов. – 1995. – № 9. – С. 130 – 135.
2. Емельянов Л. И. Василий Шукшин: Очерк творчества : [монография] / Л. И. Емельянов. – Л.: Художественная литература, 1983. – 152 с.
3. Зубарева Е. Е. Несущие тягу земную: Очерки / Е. Е. Зубарева. – М.: Детская литература, 1980. – 192 с.
4. Крамов И. Н. В зеркале рассказа / И. Н. Крамов. – М.: Советский писатель, 1986. – 271 с.
5. Лейдерман Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы : в 2 т. / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – М.: Академия, 2003. – Т. 2 : 1968-1990. – 688 с.

6. Лупанова И. П. Полвека: очерки [Текст] / И. П. Лупанова. – М.: Детская литература, 1969. – 672 с.
7. Мещерякова М. И. Русская детская, подростковая и юношеская проза второй половины XX века: проблемы поэтики / М. И. Мещерякова. – М.: Мегатрон, 1997. – 380 с.
8. Мотяшов И. П. Детская литература [Текст] / И. П. Мотяшов // Литературный энциклопедический словарь; [под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева]. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 91–95.
9. Нинов А. А. Современный рассказ. Из наблюдений за русской прозой (1956 – 1966) [Текст] / А. А. Нинов. – Л.: Художественная литература, 1969. – 288 с.
10. Огнев А. В. Русский советский рассказ 50–70 годов [Текст] / А. В. Огнев. – М.: Просвещение, 1978. – 208 с.
11. Погодин Р. П. Как я с ним познакомился [Текст] / Р. П. Погодин // Погодин Р. П. Повести и рассказы. – М.: Детская литература, 1974. – С. 5–7.
12. Погодин Р. П. Откуда идут тучи. Рассказы [Текст] / Р. Погодин. – Л.: Детская литература, 1973. – 65 с.
13. Сивоконь С. И. Весёлые наши друзья: очерки [Текст] / С. И. Сивоконь; [2-е изд.] – Москва: Детская литература, 1986. – 270 с.
14. Скобелев В. П. Поэтика рассказа [Текст] / В. П. Скобелев. – Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1982. – 155 с.
15. Ульяшов П. С. Этот неумирающий жанр (современный советский рассказ) / П. С. Ульяшов. – М.: Знание, 1987. – 112 с.

АНОТАЦІЯ

Чень Чень Лін. Розповідь у дитячій прозі другої половини XX-го століття

У статті аналізуються твори, що належать до жанру розповіді, які функціонують у дитячій прозі другої половини XX століття (переважно на

матеріалі творів Ю. Яковлева та Р. Погодіна). Автор інтерпретує твори, що створені для дітей, у співвідношенні із класифікаціями розповідей, які базуються на різних принципах, відзначаючи при цьому спільне та відмінне в розповідях для дорослих та юних читачів. У статті також зазначені основні прийоми, до яких звертаються автори з урахуванням сприйняття своїх читачів – дітей та підлітків.

Ключові слова: дитяча проза, епічні жанри, розповідь, психологізм, читацьке сприйняття, композиція, система образів.

АННОТАЦИЯ

Чень Чень Лин. Рассказ в детской прозе второй половины XX-го века

В статье анализируются произведения, принадлежащие к жанру рассказа, которые функционируют в детской прозе второй половины XX столетия (преимущественно на материале произведений Ю. Яковлева и Р. Погодина). Автор интерпретирует созданные для детей произведения в соответствии с классификациями рассказов, базирующимися на разных принципах, отмечая при этом сходства и различия рассказов для взрослых и юных читателей. В статье также обозначены основные приёмы, к которым обращаются авторы с учётом восприятия своих читателей – детей и подростков.

Ключевые слова: детская проза, эпические жанры, рассказ, психологизм, читательское восприятие, композиция, система образов.

SUMMARY

Chen Chen Lin. Story in children's prose of the latter half of the XXth century

The article deals with the stories functioning in the children's prose of the latter half of the XXth century (mainly on the material of the stories by Yu. Yakovlev and R. Pogodin). The author interprets the stories for children according to the classifications of the stories based on various principles, and describes similarities and differences of the adults' and children's stories. The paper also outlines the key techniques used by the writers taking into account the perception of their readers – children and adolescents.

Key words: children's prose, epic genres, story, psychologism, reader's perception, composition, system of characters.

М. Ю. Шкуронат
(Артемовск)

УДК 82-95;821.111(73)

**РОМАН ПЕРСИВАЛЯ ЭВЕРЕТТА «АМЕРИКАНСКАЯ ПУСТЫНЯ»:
ЭФФЕКТ ОБМАНУТОГО ЖАНРОВОГО ОЖИДАНИЯ**

По оценкам американских критиков, творчество Персиваля Эверетта представляет собой заметное явление в литературном пространстве современной Америки. Отечественные литературоведы пока, насколько нам известно, серьезно не заинтересовались произведениями этого автора [3; 4]. Творческий багаж П. Эверетта характеризуется большим жанровым разнообразием. В нем насчитывается целый ряд произведений реалистической прозы – «Walk me to the Distance», «Cutting Lisa» и сборники рассказов, несколько вестернов «God's Country» и «Grand Canyon», мистический роман «Watershed», мистический детектив «Assumption», научно-фантастический готический роман-антиутопия «Zulus», эпистолярный роман-исследование истории афро-американцев «A History of the African-American People by Strom Thurmond», модернистский роман «Frenzy» – лирическая реинтерпретация греческого мифа, и откровенно постмодернистские «Глиф» и «Erasure» [12, с. 363-364], на данный момент всего около тридцати книг. Такое жанровое разнообразие однозначно говорит об активной творческой эволюции, которую можно было бы назвать непоследовательной по отношению к собственному творчеству, поскольку автор не развивается в определенном направлении, вместе с тем, он выразительно развивается в самых неожиданных, при этом настойчиво экспериментируя с формой. Творчество П. Эверетта озадачит тех исследователей, кто склонен к выявлению четких жанровых признаков и поиску ранее описанных моделей. Его сложно вписать в готовые рамки однозначных определений, он разрушает попытки объяснить его произведения

известными категориями. Эверетт упорно сопротивляется любому виду категоризации своего творчества. Как утверждает Энтони Стюарт, как только критику удастся «разместить этого автора в верном отсеке литературоведческого каталога», как в своем новом произведении он непременно удивляет неожиданным поворотом, создает нечто невообразимое, полностью разрушая, казалось бы, уже сформировавшиеся представления. Поэтому, на сегодняшний день за П. Эвереттом закрепились репутация “uncategorizable” – неклассифицируемый, причем настолько, что «неклассифицируемый уже стало категорией» (uncategorizable, – is still a category) [15, с. 293]

В данной работе мы намерены проанализировать жанровую принадлежность романа «Американская пустыня», выявить точки соответствия / несоответствия жанровым признакам университетского романа.

Как известно, «университетский роман» появился по второй половине XX века, а сформировался как отдельный жанр на рубеже XX-XXI веков. Толчком к его возникновению стала возросшая роль университетов в западном мире, и формирование вокруг кампусов университетов особой профессионально-социальной среды, своеобразного «замкнутого пасторального мирка» (Д. Лодж), порождающего внутренний и внешний интерес. Таким образом, тайны закрытой жизни университетов стали главным источником сюжетной динамики, а произведения, их раскрывающие, оказались востребованными на читательском рынке и перешли в разряд потребительских товаров, «коммодифицировались», как это явление назвала О. Анцыферова [1]. Английский писатель и теоретик данного жанра Д. Лодж отмечает комическую природу университетского романа и указывает, что общественное поведение и политические установки героев раскрываются здесь через взаимодействие персонажей, чьи высокие интеллектуальные амбиции порой приходят в комическое противоречие с их человеческими слабостями [10].

Исследователи выявили ряд ведущих жанрообразующих признаков, согласно которым, во-первых: главный герой-интеллектуал, как правило –

профессор-гуманитарий, по каким-то причинам чужд университетской среде и не вписывается в нее; во-вторых: ведущим конфликтом данного жанра является более или менее жесткое противостояние героя университетскому сообществу, раскрывающее внутреннюю конфликтность самого существования этого сообщества; в-третьих: события пространственно ограничены пределами кампуса университета или колледжа, а по-времени – рамками учебного года или семестра. Важнейшим принципом создания художественного образа в университетской прозе, с самых первых ее образцов, по убеждению О. Анцыферовой, становится игра со стереотипами, их переосмысление [1].

Проследим наличие перечисленных жанровых признаков в «Американской пустыне». Герой романа – профессор английского в университете Южной Калифорнии Тед Стрит – настолько незадачлив, что попал в смертельную аварию по пути к месту запланированного самоубийства, в результате чего лишился головы. Профессиональная карьера его продвигалась не просто сложно, а чрезвычайно сложно: на защиту докторской диссертации у него ушло десять лет, аттестация все время откладывалась, публикации выходили не регулярно – за всю карьеру он осилил только две, книгу его не приняло к печати ни одно издательство, с коллегами отношения не складывались, со штатной должностью ничего не вышло, несмотря на то, что студенты в нем души не чаяли, он завидовал более пробивным коллегам, и ему казалось, что они «обращаются с ним, как с неизлечимо больным» [9, с. 8]. Лицемерная речь коллеги-профессора на похоронах Теда состояла из несвязных фраз и звучала, как открытое издевательство: «мы все полюбили нового коллегу... хотя он так ничего и не опубликовал и, насколько мне известно, ровным счетом ничего не написал. Нет, все же написал книгу, я понятия не имею о чем она... может статья в небесной университетской системе Тед наконец-то опубликует свою книгу» [9, с. 10-11]. Благонадежным семьянином он тоже не был: жене постоянно изменял, а детей не особенно приветствовал с момента их зачатия. Нравы «закрытого мирка» кампуса представлены кафедральными интригами и индивидуальными «вечерними семинарами» с

особо «горячими» студентками. Таким образом, главный герой «Американской пустыни» – мямля, неудачник и ловелас, страдающий от непреходящего чувства вины, что и послужило основанием для его решения свести счеты с жизнью. Итак, мы можем предварительно констатировать наличие в «Американской пустыне» следующих жанровых признаков университетского романа: профессиональная принадлежность главного героя, тип конфликта (преподаватель – университетская среда, преподаватель – коллеги), первичные сюжетные коллизии и место действия (университетский кампус).

На момент выхода романа «Американская пустыня» обозначенные жанровые признаки стали уже жанровыми клише, поскольку жанр университетского романа в США имеет полувековую историю, начиная с романа в. Набокова «Пнин» (1956) были написаны целый ряд произведений, например «Белый шум» (*The White Noise*, 1985) Дона Де Лило, «Муу» (*Moo*, 1995) Джин Смайли, «Вундеркинды» (*Wonderboys*, 1995) Майка Шейбона, «Прямой человек» (*A Straight Man*, 2000) Ричарда Руссо, «Голубой ангел» (*The Blue Angel*, 2000) Франсин Проуз, «Людское клеймо» (*The Human Stain*, 2000) Филиппа Рота, «Рассказ лектора» (*The Lecturer's Tale*, 2000) Джеймса Хайнса. По некоторым были сняты успешные киноленты. Сомнительно, чтобы в задачи автора «Американской пустыни» входило издание очередного опуса в дополнение к впечатляющему ряду уже известных публике произведений, принимая во внимание тот факт, что к выходу романа (2004 г.) волна авторского и читательского интереса к университетской прозе пошла на убыль, и сам жанр, по наблюдениям критиков, оскудел [8]. Не похоже, чтобы автор с таким сатирическим мировосприятием, как Эверетт попытаться провести реанимационные действия над «остывающим трупом жанра». Примем во внимание и то, что кроме писательской деятельности, П. Эверетт занял преподавательской в том самом Университете Южной Калифорнии, что и его герой, так что университетская среда, над которой автор не мог отказать себе в удовольствии поиронизировать, служит ему своего рода «питательной средой» для творчества. По всей видимости, он обратился к данному жанру отнюдь не с

желанием следовать устоявшимся штампам. Перед нами свидетельство творческого бунта, желание спародировать жанровые клише. Это объясняет, во-первых, задиристый озорной язык, игривое стилистическое хулиганство, а во-вторых – прямо таки навязчивую демонстрацию всех жанровых признаков университетского романа в первых двух главах, что оставляет читателя в недоумении: *it does not quite fit the mold*. А что же дальше? Так происходит своеобразный розыгрыш читателя, создание эффекта обманутого жанрового ожидания. Нужно сказать, что отзывы некоторых читателей, имеющиеся в сети, свидетельствуют о том, что на этом этапе они разочарованно отложили роман, и больше не нашли желания возвратиться к чтению. Им не раскрылась суть игры на уровне жанровой формы, заданной автором. Если обратиться к пятичленной классификации интертекстуальных связей Ж. Женетта, то мы можем дифференцировать этот вид связи как архитектестуальность, то есть жанровая связь текстов, причем игровая архитектестуальность, потому что автор использует стандартные параметры университетского романа, чтобы тут же их нарушить, потому что далее роман «Американская пустыня» выходит за заданные жанровые рамки, и развивается в сатирический социально-приключенческий триллер. Наблюдая за творчеством Эверетта, американская исследовательница Маргарет Рассет заключает: «*By flouting the generic expectations they set up, Everett's fictions recapitulate the assault on textual "identity" that I have described as the paradoxical project of his work overall*» (Попирая жанровые ожидания, которые они (ученые. – М.Ш.) создают, произведения Эверетта повторяют нападки на *текстовую* "идентичность", что я называю парадоксальным проектом его работы в целом) [12, с. 363].

Если обратиться к жанровой системологии Н. Х. Копыстянской, то такие явления, как нарушение законов жанра, характерны для жанровой сферы 4, в ее классификации, которая представляет собой конкретизацию понятия жанр относительно индивидуального творчества. Исследовательница указывает, что художники не только следуют традициям, но и полемизируют с ними, нарушая их, иногда высмеивая [2, с. 33]. Объясняя природу жанровых трансформаций,

Н. Х. Копыстьянська называет желание писателей «порушити і зруйнувати автоматизм мислення та сприйняття, примусити подивитись на всім відоме як на таке, що не обов'язково повинно існувати, і часто відкривають абсурдність там, де, здавалось би, панує звичний порядок» [2, с. 44]. Для нашего исследования важен вывод о том, что пародирование не только отдельных произведений, авторов, но и общепринятых дискурсов, стало одним из принципов поэтики постмодернизма; продуктивным путем жанрового обновления в современной литературе считается высмеивание, сатирическое переосмысливание того, в чем стерлась новизна и оно превратилось в штамп [2, с. 44, 77]. Обогащение жанров происходит и путем межжанрового взаимодействия, что наиболее ярко прослеживается в романе, способном абсорбировать то, что характерно для других жанров, порождая множество жанровых вариаций и модификаций [2, с. 45].

Итак, Эверетт резко отходит от жанра университетского романа, нацеливаясь на сатирическое высмеивание многих болезненных социальных явлений современной Америки: падкая на сенсации пресса, социальные и страховые службы, псевдо-религиозный фанатизм, умножение оккультных сект последователей одиозных мессий, деятельность спецслужб и псевдо-научных обществ. В результате получается острый социальный памфлет, упакованный в жанровые рамки приключенческого триллера с обязательными динамическими коллизиями по ходу сюжета в виде похищения, погони, стрельбы, тайной угрозы. Автор, с присущим ему ироническим взглядом на жизнь, крайне гиперболизировано и гротескно высмеивает то, что выходит за пределы нормы в американском обществе.

Том Конобой называет «Американскую пустыню» сатирой на многие стороны культурной жизни современной Америки: «... if American Desert isn't satire, I'm not sure what is. It is also high octane farce, a study in psychology and a surprisingly deep analysis of love. From the start this is high pressure farce, told in a light, cartoonish manner. But don't be fooled, because Everett is no two-dimensional farceur. Depth emerges gradually»>Everett does begin to ask questions about what it

is to be human and the nature of love» («Если «Американская пустыня» не сатира, тогда, что есть сатира. Это также высокооктановый фарс, исследование по психологии и удивительно глубокий анализ любви. С самого начала это фарс высокого давления, изложенный в легком, мультяшном стиле. Но не обманывайте себя, потому что Эверетт не двухмерный фарсовик. Глубина возникает постепенно... Эверетт действительно начинает задавать вопросы о том, что значит быть человеческом и о природе любви») [7]. Литературный обозреватель газеты in LA Weekly Эренрайх, утверждает, что в его произведениях вообще мало уважения к поступательному движению американской культуры и совсем нет – к попкультуре («there is little celebration of the onward march of American culture in his work, and none of pop culture» [11, с. 18]. В ответ на претензии критиков Эверетт заверяет, что в своем творчестве всегда будет говорить о том, что считает бессмысленным и зловещим, даже не будучи уверенным в том, что ему удастся что-либо изменить: («I'll talk about the things that I think are vacuous and the things I think are evil, knowing that certainly not because of my pointing them out will they change») [11, с. 19]. Исследователь Ричард Шур указывает, что основными объектами сатирического высмеивания у Эверетта являются расовые и религиозные вопросы, особенно когда они доведены в обществе до абсурда [13, с. 75], что мы и можем наблюдать в «Американской пустыне».

Критики удивляются способности Эверетта «сохранять сатиру привлекательной, смешной и уместной, без поучительных метаний» («to keep satire engaging, funny, and relevant without veering into the didactic realm») [6]. На что писатель отвечает в одном из интервью: «the way to make satire easy is to keep as close to the truth as possible. <> One of the most ironic things about some of my satire is that I'm fairly earnest about it. There's a lot of irony in the fact that I take the things I'm talking about seriously» («единственный способ сделать сатиру легкой – это придерживаться правды, настолько точно, насколько это возможно. <> Самое ироничное в моей сатире это то, что я достаточно

искренне к этому отношусь. Очень много иронии в том, что я отношусь серьезно к тому, о чем говорю») [6].

«Американская пустыня» – сатирический социально-приключенческий триллер, с признаками пародии на жанровые клише университетского романа, и вместе с тем, это не просто комедия, но произведение, наполненное серьезным драматизмом. Персиваль Эверет сумел затронуть важные темы, прибегая к несерьезному развлекательному жанру, что до него мало кому удавалось из признанных мастеров, разве что Курту Воннегуту, как считают критики. Выхваченные холодным ярким софитом колкого языка Эверетта болезненные социальные явления современной Америки – сенсационные СМИ, деградированные авантюристы от христианства, правительственные секретные проекты – представлены такими нелепо эксцентричными, будто живая пародия на самих себя в пустынном вакууме социума.

Случаи пародийного использования элементов жанра университетского романа можно выявить и в других произведениях Эверетта, в первую очередь в романе *Erazure*, который стал его своеобразным творческим манифестом. Его главный герой – тоже профессор литературы, и роман содержит блестящую пародию на постструктуралистские теории и филологические научные дискуссии. Другой роман, заслуживающий внимание в этом плане – роман «Глиф», где в систему персонажей целенаправленно введен основоположник концепции «смерти автора» Роланд Барт.

Хотя Персиваль Эверетт и не выбрал излюбленный жанр, в котором будет себя чувствовать уверенно [2, с. 55] нам кажется, ему хватает уверенности и независимости во всем, что он делает. Перед нами художник, который больше ценит свободу самовыражения, чем законы жанра, которому скучно брести по проложенной другими лыжне. Он получает удовольствие, нарушая правила и бросая вызов читателям и исследователям. Соединив в одном романе признаки двух романских жанров, П. Эверетт наметил путь жанрового обновления, что характерно для литературы постмодернизма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анцыферова О. Ю. Университетский роман жизнь и законы жанра / О. Ю. Анцыферова // Вопросы литературы. – 2010. – №4. Зарубежная литература. [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2008/4/an13.html>
2. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : [монографія] / Н.Х. Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 365 с.
3. Шкуропат М. Ю. Творчество Персиваля Эверетта в освещении американской критики // Східнослов'янська філологія. – Літературознавство. Вип. 22 / Горлівський ін-т іноземних мов; Донецький нац. ун-т. Редкол.: С. О. Кочетова та інш. – Горлівка: Видавництво ГПМ, 2013. – С. 172-181.
4. Шкуропат М. Ю. Роман Персиваля Эверетта «Erasurge» как пример авторской художественной критики // Світова література на перехресті культур і цивілізацій. Зб. наук. праць. Вип.7 Ч. II – Симфірополь: Бізнес-Інформ, 2013. – С. 321-334.
5. Шкуропат М. Ю. Реализация приема двойничества в романе Персиваля Эверетта «Erasurge» // Вісник Луганського національного університету ім. Т. Г. Шевченка. Філологічні науки №12 (271). Ч. III.– Луганськ: ДЗ «Луганський національний університет ім. Т. Г. Шевченка», 2013. – С. 132-143.
6. Bolonic Kera. Interview [Electronic resource]. – Mode of access: http://www.bookforum.com/inprint/012_03/2015
7. Conoboy Tom. American Desert by Percival Everett / Tom Conoboy // [Electronic resource]. – Mode of access: <http://tomconoboy.blogspot.com/2009/01/american-desert-percival-verett.html>
8. Edemariam A. Who is afraid of the campus novel? // The Guardian. 2004. October 4 // [Electronic resource]. – Mode of access: <http://books.guardian.co.uk/review/story/0,12084,1317066,00.html>

9. Everett Percival. American Desert: [a novel] / Percival Everett. – New York: Hyperion, 2004. – 291p.
10. Lodge D. Exiles in a Small World // The Guardian. 2004. May 8 // [Electronic resource]. – Mode of access: <http://books.guardian.co.uk/review/story/0,12084,1211200,00.html>
11. Monaghan Peter. Satiric Inferno / Peter Monaghan // The Chronicle of Higher Education. Vol. 51, Iss. 23; Feb 11, 2005. – pp.18-20.
12. Russett Margaret. Race under Erasure / Margaret Russett // Callaloo. Vol.28, November 2, Spring, 2005. – p. 358-368.
13. Schur Richard. The Mind-Body Split in American Desert. Synthesizing Everett's critique of race, Religion, and Science / Richard Schur // Perspectives on Percival Everett. – University Press of Mississippi, 2013. – p. 75-93.
14. Stewart Anthony. Uncategorizable Is Still a Category: An Interview with Percival Everett / Anthony Stewart // Canadian Review of American Studies. Vol. 37. November 3, 2007. – p. 293-324.

АНОТАЦІЯ

Шкуропат М. Ю. Роман Персиваля Еверета «Американська пустеля»: ефект обманутого жанрового очікування

У статті досліджується жанрова своєрідність роману сучасного американського письменника Персиваля Еверета «Американська пустеля». Доводиться, що на початку роману простежуються жанрові ознаки, які чітко вказують на так званий жанр «університетського роману», а саме: місце дії, провідний тип конфлікту, характеристики головного героя, часо-просторова організація. Автор звертається до жанру університетського роману, сатирично висміюючи його жанрові кліше, в той період, коли інтерес до цього жанру почав спадати. Щойно зазначивши жанрові ознаки, автор різко змінює жанрову направленість та трансформує роман у соціально-пригодницький трилер, оснащений відповідними жанровими ознаками. Спираючись на жанрову

концепцію Н. Копистянської, в статті робиться висновок, що грайливо-сатиричне звернення до жанру університетського роману покликано бажанням висміяти літературні штампи, а злиття його з жанром соціально-пригодницького трилера є продуктивним шляхом жанрового оновлення, який є характерним для літератури постмодернізму.

Ключові слова: університетський роман, жанрові ознаки, жанрові кліше, грайливе висміювання.

АННОТАЦИЯ

Шкуропат М. Ю. Роман Персиваля Эверетта «Американская пустыня»: эффект обманутого жанрового ожидания

В статье изучается жанровое своеобразие романа современного американского писателя Персиваля Эверетта «Американская пустыня». Показано, что в начале романа прослеживаются жанровые признаки, которые четко указывают на так называемый жанр «университетского романа», а именно: место действия, ведущий тип конфликта, тип главного героя, пространственно-временная организация. Автор обращается к жанру университетского романа, сатирически высмеивая его жанровые клише, в тот период, когда интерес к этому жанру в литературе пошел на спад. Обозначив жанровые признаки, автор резко меняет жанровую направленность своего романа и трансформирует его в социально-приключенческий триллер, снабдив соответствующими жанровыми признаками. На основании жанровой концепции Н. Копыстанской в статье делается вывод, что сатирически-игровое обращение к жанру университетского романа вызвано желанием высмеять устоявшиеся литературные штампы, а его слияние с жанром приключенческого триллера является продуктивным путем жанрового обновления, характерным для литературы постмодернизма.

Ключевые слова: университетский роман, жанровые признаки, жанровые клише, игровое высмеивание.

SUMMARY

Shkuropat M. Y. Percival Everett's Novel «American Desert»: Effect of Faulty Genre Expectance

The paper researches genre originality of the novel «American Desert» by Percival Everett, a contemporary American writer. It is shown that genre features of the so called «campus novel» are clearly traced in the beginning of the novel, which are identified by the main type of conflict, the setting, the main character's type, time and space construct. The writer refers to the genre of campus novel in playful derision of its genre cliché when the literary interest in this genre has already declined. Having marked out the genre features, the writer transforms it into the social-adventure thriller, equipping it with all the respective genre features. The conclusion is made on the basis of N. Kopystyanska's genre conception and states that playful satiric reference to the genre of the campus novel is called upon the desire to mock out literary genre cliché, and its collision with the genre of comedy social-adventure thriller can be regarded as a productive way of renovation which is typical of postmodern literature.

Key words: campus novel, genre features, genre cliché, playful derision.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Балабонкіна Вікторія Юріївна – викладач кафедри світової літератури Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет» (м. Артемівськ);

Горлова Олена Володимирівна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри світової літератури Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет» (м. Артемівськ);

Зайцева Ірина Павлівна – доктор філологічних наук, професор кафедри російської мови Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова (м. Київ);

Казарін Володимир Павлович – доктор філологічних наук, професор, ректор Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського (м. Київ);

Карпіна Олена Сергіївна – аспірант кафедри світової літератури Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет» (м. Артемівськ);

Комаров Сергій Анатолійович – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри світової літератури Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет» (м. Артемівськ);

Марченко Тетяна Михайлівна – доктор філологічних наук, професор, заступник директора з науково-педагогічної та навчально-методичної роботи Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет» (м. Артемівськ);

Мележик Марина Сергіївна – аспірант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка (м. Старобільськ);

Морозова Людмила Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри германських мов Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет» (м. Артемівськ);

Нікольський Євген Володимирович – доктор філологічних наук, професор Московського державного університету геодезії та картографії (м. Москва), докторант Української богословської академії Карпатського університету (м. Ужгород);

Новикова Марина Олексіївна – доктор філологічних наук, професор Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського (м. Київ);

Писарева Оксана Андріївна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри світової літератури Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет» (м. Артемівськ);

Постарниченко Галина Михайлівна – аспірантка кафедри загального мовознавства, слов'янських мов та світової літератури Ізмаїльського державного гуманітарного університету;

Скляр Ірина Олександрівна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української філології Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет» (м. Артемівськ);

Чень Чень Лін – здобувач кафедри російської та зарубіжної літератури Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова (м. Київ);

Шкуропат Марина Юрївна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української філології Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет» (м. Артемівськ).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Балабонкина Виктория Юрьевна – преподаватель кафедры мировой литературы Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет» (г. Артемовск);

Горлова Елена Владимировна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет» (г. Артемовск);

Зайцева Ирина Павловна – доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка Национального педагогического университета имени М. П. Драгоманова (г. Киев);

Казарин Владимир Павлович – доктор филологических наук, профессор, ректор Таврийского национального университета имени В. И. Вернадского (г. Киев);

Карпина Елена Сергеевна – аспирант кафедры мировой литературы Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет» (г. Артемовск);

Комаров Сергей Анатольевич – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой мировой литературы Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет» (г. Артемовск);

Марченко Татьяна Михайловна – доктор филологических наук, профессор, заместитель директора по научно-педагогической и учебно-методической работе Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет» (г. Артемовск);

Мележик Марина Сергеевна – аспирантка кафедры украинской литературы Луганского национального университета имени Тараса Шевченко (г. Старобельск);

Морозова Людмила Ивановна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры германских языков Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет» (г. Артемовск);

Никольский Евгений Владимирович – доктор филологических наук, профессор Московского государственного университета геодезии и картографии (г. Москва), докторант Украинской богословской академии Карпатского университета (г. Ужгород);

Новикова Марина Алексеевна – доктор филологических наук, профессор Таврийского национального университета имени В. И. Вернадского (г. Киев);

Писарева Оксана Андреевна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры мировой литературы Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет» (г. Артемовск);

Постарниченко Галина Михайловна – аспирантка кафедры общего языкознания, славянских языков и мировой литературы Измаильского государственного гуманитарного университета;

Скляр Ирина Александровна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры украинской филологии Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет» (г. Артемовск);

Чень Чень Лин – соискатель кафедры русской и зарубежной литературы Национального педагогического университета имени М. П. Драгоманова (г. Киев);

Шкуропат Марина Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры украинской филологии Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет» (г. Артемовск).

ЗМІСТ

<i>В. Ю. Балабонкина</i> «СЛОВАРЬ ДОСТОПАМЯТНЫХ ЛЮДЕЙ РУССКОЙ ЗЕМЛИ» Д. Н. БАНТЫШ-КАМЕНСКОГО КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ АРТЕФАКТ.....	3
<i>О. В. Горлова</i> ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ АВТОРСЬКОЇ КАЗКИ.....	10
<i>И. П. Зайцева</i> О ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКОМ СВОЕОБРАЗИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ РАДИЯ ПОГОДИНА «ТРЕНЬ – БРЕНЬ».....	18
<i>В. П. Казарин, М. А. Новикова</i> АХМАТОВА. ДАНТЕ. КРЫМ (СТАТЬЯ 2).....	31
<i>Е. С. Карпина</i> РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА ВСЕВОЛОДА СОЛОВЬЁВА В НАУЧНОМ ДИСКУРСЕ КОНЦА ХХ ВЕКА.....	46
<i>С. А. Комаров</i> ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ ФЕЛЬЕТОНОВ А. ЗОРИЧА И БРАТЬЕВ ТУР..	59
<i>Т. М. Марченко</i> УКРАИНСКИЙ ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС В РУССКОМ ЭСТЕТИЧЕСКОМ СОЗНАНИИ РОМАНТИЗМА: К ВОПРОСУ ОБ ОНТОЛОГИЧЕСКОМ СТАТУСЕ.....	70
<i>М. С. Мележик</i> ЖАНРОВІ РІЗНОВИДИ ТВОРЧОГО ДОРОБКУ ЮРІЯ ЩЕРБАКА.....	85
<i>Л. І. Морозова</i> ПРО ВИВЧЕННЯ ЖАНРОВОЇ СВОЄРІДНОСТІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ МАЛОЇ ПРОЗИ В УКРАЇНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ 10-ИХ РОКІВ XXІ СТОЛІТТЯ.....	92
<i>Е. В. Никольский</i> «ПРИВАЛОВСКИЕ МИЛЛИОНЫ» Д. Н. МАМИНА-СИБИРЯКА И РОМАНЫ- СЕМЕЙНЫЕ ХРОНИКИ: ПРОБЛЕМА ЖАНРОВОГО СВОЕОБРАЗИЯ.....	100
<i>О. А. Писарева</i> Д. П. СВЯТОПОЛК-МИРСКИЙ В КОНТЕКСТЕ ИЗУЧЕНИЯ «ДОСУМАРОКОВСКОЙ ДРАМЫ».....	117
<i>Г. М. Постарниченко</i> ПСИХОЛОГИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В РАССКАЗЕ А. КУПРИНА «ПОСЛЕДНИЙ ДЕБЮТ».....	129
<i>І. о. Склад</i> ПСИХОПОЕТИКАЛЬНЕ ОСМИСЛЕННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ В. ПІДМОГИЛЬНОГО-МИТЦЯ (ЧАСТИНА ПЕРША).....	138
<i>Чень Чень Лин</i> РАССКАЗ В ДЕТСКОЙ ПРОЗЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ ХХ-го ВЕКА.....	146
<i>М. Ю. Шкуропат</i> РОМАН ПЕРСИВАЛЯ ЭВЕРЕТТА «АМЕРИКАНСКАЯ ПУСТЫНЯ»: ЭФФЕКТ ОБМАНУТОГО ЖАНРОВОГО ОЖИДАНИЯ.....	156

Наукове видання

Східнослов'янська філологія

Збірник наукових праць

Випуск двадцять восьмий
Літературознавство

Відповідальний редактор А. Р. Габідулліна
Відповідальний секретар І. О. Скляр
Комп'ютерне верстання та макетування В. Г. Пелих

*За зміст і достовірність фактів, цитат, власних імен
та інших відомостей відповідають автори*

Здано на складання 29.12.2015. Підписано до друку 29.12.2015. Формат 210x148. Папір офсетний. Друк ризографічний. Гарнітура Times. Ум. друк. арк. 14,2. Обл.-вид. арк. 12,8. Тираж 300 прим. Зам. № 261

Видавництво «**Літограф**»
Ідентифікатор видавця у системі ISBN: 2267
Адреса видавництва та друкарні:
49000, Дніпропетровськ, вул. Паторжинського, 29/6
тел. : (066) 369-21-55, (056)713-57-25
E-mail: Litograf.dp@gmail.com

