

Литература

1. Андреев Л. Н. Собр. соч.: В 6 т.– М.: Худож. лит., 1990.– Т. 1.– 639 с.
2. Андреев Л. Н. Собр. соч.: В 6 т.– М.: Худож. лит., 1994.– Т. 4.– 639 с.
3. Беззубов В. И., Карлик Л. С. Художественное пространство в прозе Л. Андреева 1898–1904 гг. // Учен. зап. Тарт. ун-та, 1979.– Вып. 491.– № 31.– С. 59–83.
4. Гомон А. М. „Сміховий світ” прози Леоніда Андреева: Автореф. дис. ... канд. ... філол. наук.– Х., 2004.– 21 с.
5. Мескин В. А. Художественный метод Л. Андреева и экспрессионизм // Пробл. поэтики рус. лит. XIX века.– М., 1983.– С. 141–149.
6. Московкина И. И. Между „pro” и „contra”: координаты художественного мира Леонида Андреева.– Х.: ХНУ им. В. Н. Каразина, 2005.– 288 с.
7. Московкина И. И. Проза Леонида Андреева: жанровая система, поэтика, художественный метод.– Х.: ХНУ, 1994.– 152 с.
8. Татаринев А. В. Леонид Андреев // Рус. лит. рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов): В 2 х кн.– М.: Наследие, 2001.– С. 286–340.
9. Топоров В. Н. К символике окна в мифологической традиции // Балто-славянские исслед.– М., 1983.– С. 164–185.
10. Сухоруков В. А. Мифопоэтика и жанровое своеобразие драмы Л. Андреева „Океан” // Вісн. Харк. ун-ту.– Х., 1999.– № 448.– С. 206–209.
11. Шишкина Л. И. Роль природы в повести Л. Андреева „Жизнь Василия Фивейского” // Человек и природа в художественной прозе.– Сыктывкар: Б. и., 1981.– С. 15–32.

УДК 821.161.0

Людмила Скибицкая

ПОЭТИКА ЗАГЛАВИЙ ЛИРИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ (на примере рассказов Ю. Казакова и М. Стрельцова)

Автор статьи исследует, как реализуются в заглавиях сущностные признаки лирической прозы. Анализируются функции и структура заглавия в жанровой модели лирического рассказа русского и белорусского писателей.

Ключевые слова: лирическая проза, лирико-психологический рассказ, лирико-философский рассказ, заголовочно-финальный комплекс.

Скибицкая Л. Поэтика заголовків ліричної прози (на прикладі оповідань Ю. Казакова й М. Стрельцова). Автор досліджує, як у заголовках реалізуються сутнісні ознаки ліричної прози. Проаналізовано функції та

структура заголовка в жанровій моделі ліричного оповідання російського й білоруського письменників.

Ключові слова: лірична проза, лірико-психологічне оповідання, лірико-філософське оповідання, заголовно-фінальний комплекс.

Skibitskaya L. Poetics of Lyric Prose Titles (on the Examples of Y. Kazakov and M. Streltsov's Short Stories). The author of the article investigates how essential features of lyric prose are realized in titles. The functions and the structure of the titles in the genre model of a lyric short story of Russian and Belarusian writers are analyzed.

Key words: lyric prose, lyric-psychological short story, lyric-philosophical short story, title-final complex.

К числу актуальных в современной литературоведческой науке относятся проблемы поэтики заглавия и лирической прозы, ее родовых, видовых и жанровых характеристик. Они находятся в стадии актуализированного изучения, о чем свидетельствуют научные публикации, появившиеся за последнюю четверть XX века. „Феномен заглавия” является, например, предметом научных интересов участников международных конференций „Феномен заглавия. Заголовочно-финальный комплекс как часть текста” (РГГУ). Начиная с 60–70-х годов XX века в связи с интенсивной лиризацией эпоса и драмы продолжается активная дискуссия по проблемам лирической прозы (в работах Э. Бальбурова, М. Кузнецова, А. Эльяшевича и др.). Мы попытаемся объединить эти две проблемы и определить частное направление, связанное с постановкой вопроса о том, может ли заголовочно-финальный комплекс рассматриваться в качестве существенной черты лирической прозы и на какие аспекты в лирическом мироощущении авторов он указывает. Актуальность обозначенной проблемы обусловлена также тем фактом, что проза Ю. Казакова и М. Стрельцова детально не исследована в типологическом отношении. Исключение – статья Н. Игруновой [3], которая, на наш взгляд, наиболее точна в предположениях относительно того, с кем сравнивать творчество Михася Стрельцова в русско-белорусском литературном контексте.

Между тем оснований для подобной типологической параллели немало. Обе фигуры в русском и в белорусском литературоведении осмысливаются как феноменальные явления (критики говорят о

„загадке” этих писателей). Они уходят из жизни в 55-летнем возрасте, оставив ощущение „незавершенности”, „неразгаданности”.

Ю. Казаков и М. Стрельцов – представители „филологического” поколения (термин принят белорусским литературоведением, однако вполне уместен для обозначения поколения Ю. Казакова в русской литературе). В 50-е годы на первом курсе Литературного института учился Юрий Казаков, практически в одночасье ставший писателем после создания рассказа „На полустанке”. М. Стрельцов оканчивает в 1959 году отделение журналистики филфака БГУ. Дебютный рассказ „Блакiтны вецер” (1957), как считают современные критики, засвидетельствовал литературный феномен писателя: „...твор... вызначаецца, паводле стылёвай манеры, iнтанацыi, пачуцця мастакоўскай меры як абсалютна сталы, прафесiянальны. Па сутнасцi, праяік у сваім станаўленнi абмiнуў стадыю вучнёўства. Яно засталася ў ценю...” [1, 405]. Сравним: „Его (Казакова.– Л. С.) рассказ «На полустанке» высоко оценили... Казакова перевели на отделение прозы, и все приходили смотреть на странного долговязого очкарика, который сразу, с одного прыжка достиг высокой планки мастерства: вот что значит талант...” [2]. Как видим, начало творческого пути у писателей не просто сходно, а практически полностью совпадает.

Исследователи обозначили и „составляющие” прозы авторов (не в типологическом рассмотрении): „...утонченная стилистика, благородная красота и живописность русского языка, чувство художественной меры...” (о Ю. Казакове) [2]; „...iмпрэсiяiнiстычнасць успрыняцця, эмацыянальная чуйнасць..., тонкi лiрызм, пачуццёвая, iнтэлектуальная i стылявая далiкатнасць, асацыятыўнасць мастацкага мыслення...” (о Стрельцове) [1, 404] – и на этом уровне очевидны совпадения.

Ю. Казаков приходит в литературу, чтобы, по его словам, „возродить и оживить жанр русского рассказа” (письмо В. Конецкому в ноябре 1959 года), и все его творчество преимущественно представлено в этом жанре. М. Стрельцов также начинает с рассказов, однако в отличие от Казакова белорусский писатель реализовал себя во многих жанрах: к 30-летнему возрасту он „прощается” с рассказом, написав ему своеобразную „эпитафию” – произведение „Смаленне вепрука”, а потом обращается к поэзии.

Стрельцов-критик, размышляя над природой художественного таланта вообще, подчеркивал стремление писателя лирической концепции

постижения жизни освоенный фрагмент действительности „...упісаць у шырокую, найшырачэйшую, хоць і не аформленую сродкамі мастацтва, раму жыцця...” и указывал, что „...не пісьменнік выбірае жанр, а жанр выбірае яго...” [5, 339–340]. Таким образом, в представлении белорусского писателя лирическая концепция жизни, связанная с понятием неограниченности бытия, с одной стороны, „диктует” форму выражения, а с другой – детерминируется „требованиями” жанра. Задача автора в таком случае – привести к соответствию „жанровое мышление” и „жанровый выбор”, что и осуществил Стрельцов в собственном творчестве.

То же происходит с жанром рассказа и у Казакова: заявленная им программа «возрождения» рассказа есть не что иное, как „раздвижение” границ жанра. Казаков настаивал на том, что „задача литературы – изображать именно душевные движения человека” [4, 528]. Под эту масштабную задачу он „подстраивает” жанр рассказа, приводит их к соответствию: рассказ, по мнению автора, „учит видеть импрессионистически – мгновенно и точно” [4, 524], что совпадает с казаковской „сверхзадачей” и в стилевом отношении.

Попытаемся осмыслить аспекты художественной связи „Юрий Казаков – Михась Стрельцов” в разрезе заявленной проблемы. Согласно концепции, предложенной В. И. Тюпа, заглавие есть „манифестация сущности” произведения и включает три „важнейшие интенции: референтную – соотнесенность текста с художественным миром, с «ценностным уплотнением»” (Бахтин) этого мира вокруг своего «ценностного центра» (героя); креативную – соотнесенность текста с творческой волей автора как организатора некоторого коммуникативного события; рецептивную – соотнесенность текста с сотворческим переживанием читателя как потенциального реализатора некоторого коммуникативного события... взаимосоотнесенность перечисленных интенций в каждом отдельном случае образует один из трех фундаментальных типов заглавий” [6]. Аргументация выдвинутых положений убедительна и может быть принята в качестве методологической базы нашего исследования.

Если заглавие есть „манифестация сущности”, то оно может выступить проясняющим моментом для „лирической прозы”, разное понимание сути которой сразу же обнаружилось в литературоведческих работах по мере их появления. Мы не ставим своей целью

исследовать природу лиропрозаического текста, а пытаемся решить частный вопрос, который, на наш взгляд, непосредственно связан со спецификой этого литературного явления. Даже простая статистика довольно красноречива в случае Ю. Казакова и М. Стрельцова. „Голубое и зеленое”, „Двое в декабре”, „Осень в дубовых лесах”, „На острове”, „Адам и Ева” и т. д. – Ю. Казаков; „Пасля завірухі”, „Во-сеньські ўспамін”, „Сена на асфальце”, „Блакiтны вецер”, „Двое ў лесе” и т. д. – М. Стрельцов. Такие заглавия формируют, „программируют” читательское восприятие, авторами намеренно актуализируется рецептивная „интенция” (В. Тюпа), ибо сущностная характеристика лирической прозы напрямую связана с читательским восприятием и сотворчеством. „Душевное движение” (Ю. Казаков), или „образ-переживание”, или „правда чувств” как предмет изображения в лирической прозе призваны вызвать ответное „движение” в воспринимающем сознании.

Однако что есть „правда чувств”? Как понять рационально, аналитически образы „осень в дубовых лесах” или „сено на асфальте”? В них ритм, музыка, слово представлены в нерасчленном единстве – они синкретичны, как и авторские дефиниции лирической прозы. Например, определение Янки Брыля, цитируемое Стрельцовым-критиком: „Вас когда-нибудь били по обнаженному сердцу?.. Вось што такое лірычная проза” [5, 371]. Или казаковское определение лирической прозы: „...и вздох может пронзить” [4, 518]. Синкретическую природу имеет и определение Казаковым „достоинств” лирической прозы: „...чувствительность, глубокая и вместе с тем целомудренная ностальгия по быстротекущему времени, музыкальность..., чудесное преображение обыденного, обостренное внимание к природе, тончайшее чувство меры и подтекста, дар холодного наблюдения и умение показать внутренний мир человека...” [4, 518]. Эти составляющие образуют слитное, нерасчленное единство, подобное начальному синкретизму.

Такую синкретичность и манифестируют заглавия. Причем в качестве первичного манифеста выступает уже имя автора, а заглавия окончательно «проясняют» ситуацию. Сравнительное рассмотрение заглавий рассказов указывает на характерные совпадения, которые в отношении художников лирической концепции жизни носят не случайный, а, скорее, закономерный характер. Такие совпадения

обнаруживают следующие „пары” заглавий: „Голубое и зеленое” (Казаков) и „Блакiтны вецер” (Стрельцов), „Двое в декабре” (Казаков) и „Двое ў лесе” (Стрельцов), „По дороге” (Казаков) и „Перад дарогай” (Стрельцов), „В город” (Казаков) и „І зноў, зноў горад” (Стрельцов) и некоторые другие.

Креативная функциональность заглавий, связанная с авторской волей, проявляется в этих заглавиях в стремлении творцов создать максимально точный образ, предельно концентрирующий художественный мир произведения, „стягивающий” к себе все нити повествования. Одновременно это актуализирует не столько эпическую, сколько лирическую составляющую: в лиропрозаическом в центре находится лирический в своей основе образ. Называя рассказ „Осень в дубовых лесах” (Казаков) или „Восеньскi ўспамiн” (Стрельцов), авторы не столько очерчивают границы воссозданной художественной действительности, сколько указывают на центр, ядро созданной художественной модели. И читатель, условно говоря, „вбирает” в себя этот образ – так же целостно и нерасчлененно. Заглавие, манифестирующее подобный образ, при этом может получить конкретное словесное выражение в художественном мире, оно также может быть импрессионистическим по своей структуре. Различие в композиции заголовочного комплекса в соотнесенности с художественным миром позволяет понять специфику лирического мироощущения каждого автора.

Возьмем для примера ранние рассказы “Голубое и зеленое” Ю. Казакова и “Блакiтны вецер” М. Стрельцова, заглавия которых указывают на определенное сходство (хотя бы в колористике). Время создания этих произведений играет особую роль: именно в них, на наш взгляд, определялись векторы эстетических пристрастий авторов.

Суть лирической прозы, как отмечают исследователи, в „правде чувств”, которая достигается разными способами. В обоих рассказах словесно-образные компоненты – „голубое и зеленое” (у Казакова) и „голубой ветер” (у Стрельцова), одновременно выступающие в качестве заглавий, являются апофеозом лирического чувства. Личности персонажей и авторов характерным образом преломились в этих образах. Однако если Казаков сосредоточен на цвете как основе образа, то Стрельцов добавляет к нему движение, стремительность. Если цветовой образ соответствует эмоциональному уровню Алеши,

то, безусловно, синэстетический по своей структуре компонент „голубой ветер” адекватен сознанию героя Стрельцова.

Внутреннее строение образа „голубое и зеленое” импрессионистично; этот образ соткан из многих штрихов и ни разу конкретно не обозначен в речевой ткани рассказа (кроме заглавия). Он текуч, неуловим, как текуч поток чувств-переживаний Алеши, который постигает мир интуитивно, констатирует, задумывается, но к анализу практически не приходит. Он весь погружен в мир „тайных движений” своей души, жадно фиксирует (не анализирует) текучесть чувств. Такое структурирование придает образу символическое наполнение, основной составляющей выступает психологизм, и только в финале произведения обнаруживается и другой уровень – философский.

Центральный образ в рассказе Стрельцова намеренно актуализирован автором и словесно обозначен героем в его внутренних монологах. Рассказ начинается сном о голубом ветре, затем он появляется в основной части в развернутом виде, наконец, последний раз – в финале. Перед нами как будто развитие самодостаточного образа, имеющего четко обозначенную трехчастную структуру, в логическом плане представленную триадой „тезис – аргументация – вывод”. Исходное положение – сон, в котором появился голубой ветер. Развитие – философская наполняющая: „І сапраўды вецер быў блакітны, як у сне. У ім было ўсё: трывожная смуга даляглядаў і незабыўнае святло маленства; дажджы густыя, як вецер, і пах суніц; шчымлівая радасць у сэрцы і непрыкрытае вясёлае здзіўленне перад светам. Якраз усё тое, чаго не хапала цяпер Лагацкаму” [5, 52]. Эти мысли навеяны старым домом, который вызвал в памяти героя картины детства, с запахами, цветом, яркими эпизодами. Ощущение чуда – самое главное в воспоминании персонажа – не покидает Логацкого даже в зрелом возрасте, оттого он, как в детстве, затаенно ожидает прихода чуда. Характерно, что „чудо” видится герою в намеренно приземленных деталях (сравним сон Алеши и его составляющие, отмеченные романтически-возвышенной интонацией), что свидетельствует о зрелости персонажа. „Голубой ветер” разрушает спокойствие, равнодушие, не дает герою „уладкаваць сваю душэўную гаспадарку” [5, 54]. Но Логацкий ждет этот ветер, стремится измениться, чтобы «голубой ветер» не покинул его, потому

что без нерешенных вопросов жизнь не представляется молодому человеку чудом, а чудо должно быть, ведь оно дает смысл и полноту восприятия. Таково логическое завершение образа „голубой ветер”. Отметим, что стрельцовский образно-ассоциативный элемент, аккумулирующий в себя потоки речевого поля произведения, выражает авторскую концепцию более четко как раз из-за своей философской, интеллектуальной сущности (по сравнению с образом в рассказе Казакова). Русский прозаик на первый план выдвигает текучесть переживаний, тончайшие психологические нюансы, на что и указывает заглавие.

В рассказах заголовный комплекс акцентирует важнейшие черты личностей персонажа и автора, его создавшего: у Казакова – черты психолога, у Стрельцова – способности философа, постигающего мир в общих закономерностях. Произведения представляют собой особые модели мира – лирико-психологическую и лирико-философскую, которые в последствии были плодотворно развиты писателями. При этом в дальнейшем авторы будут тяготеть к синтезу рецептивной и референтной интенций в заглавии. Об этом свидетельствует, например, такая „пара” произведений – „Двое в декабре” (Казаков) и „Двое в лесу” (Стрельцов). Заглавия „манифестируют” совершенно определенную тематику – любовь.

В центре произведений – на самом деле „двое”: Он и Она (в казаковском) и Василь и Микола (в стрельцовском). Отметим подчеркнуто указательную референтность заглавий: авторы стремятся не к конкретизации, а, напротив, к максимальному обобщению уже в пределах заголовочного комплекса. Однако в соотношении с текстом выявляется камерный характер повествования в казаковском рассказе и расширение повествовательного поля в стрельцовском.

Казаков не называет своих героев, оставляет их безымянными, чем усиливает психологическую тональность повествования, углубляя ее природно-нравственной характеристикой – „в декабре”. В литературоведческих работах о писателе сочетание „двое в декабре” почти приобрело характер общего места, поскольку оно отражает специфику отношений казаковских мужчины и женщины. И в данном произведении декабрь не просто месяц, а предчувствие, психологическая мотивация лирического сюжета. Отношения между Ним и Ею сопряжены с движением времени в природе, с круговоротом,

почти с мифологическим циклом умирания и воскресания. Лето в сознании персонажей ассоциируется с расцветом чувств, в то время как декабрьская встреча – это подведение итогов и одновременно угасание чувства. „Поэтика психологического параллелизма” (Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий) как конструктивный принцип творчества писателя явлена в этом рассказе в своем предельном, концентрированном выражении, и заглавие отражает это.

„Двое в лесу” по структуре сходно с казаковским заглавием, однако местоположение актуализирует не столько психологическую интонацию, сколько философскую. Лес давно осознается как архетипический образ, пробуждающий рефлексии героя. Рассказ Стрельцова также написан о любви, заглавие не обманывает ожиданий читателя. Но любовный подтекст особым образом оттеняет ситуацию нахождения в лесу, ибо там находятся не Он и Она, а два соперника, естественно, один из них удачливый, другой – нет. Под шум леса один из них – Василь – вспоминает счастье первых встреч с любимой девушкой, переосмысливает их начинавшееся чувство, проясняет для себя причины несостоявшейся любви. Шум леса актуализирует мыслительный процесс персонажа, он как будто логически выстраивает историю взаимоотношений, анализирует, ищет причины разрыва – и находит их. Одновременно герой выясняет для себя перспективу жизни: „І цяпер ён не баяўся, што паміж імі (Мариной и Василем. – Л. С.) стаяў Клыбік” [5, 42].

Концовка рассказа Казакова: „Им обоим стало как-то буднично, покойно, легко, и простились они, как всегда прощались, с торопливой улыбкой, и он ее не провожал” [4, 220], в отличие от стрельцовского, намеренно не закончена, она протяженна во времени, исключает какую бы ни то было конкретику. Стрельцовский финал напоминает по своей структуре вывод, он результативен, в то время как для казаковского персонажа результат давно перестал быть желанным. „Имена” этих двух рассказов и выявляют разницу в авторской субъективности.

Подобного рода „пару” образуют произведения, заглавие которых связано с архетипическим образом „Пути” – „По дороге” (Казаков) и „Перад дарогай” (Стрельцов). Название казаковского рассказа в целом характерно для автора: для него слово „дорога” составляет ядро мироощущения, а в персонажной сфере писателя тип „стран-

ника” – один из главных. Об этом свидетельствуют и такие заглавия, как „На полустанке”, „Странник”, „В город” и другие. В них как будто обозначены пунктиры большой дороги, маленькой или бесконечной, как жизнь. Рассказ невелик по объему, состоит из двух частей, первая – своеобразная мотивация тяги персонажа в дорогу, вторая – собственно дорога к поезду, встречи на дороге, мысли и чувства героя, прощание с матерью, ожидание новых дорог. В центре лирического сюжета – образ-переживание, связанный с предстоящей дорогой, он реализуется не в „мыслительном” дискурсе, а в излюбленном писателем способе запечатления душевных движений, передаваемых через параллель с природой. „Но в тот февральский вечер стояла оттепель. Небо зеленело поверху, смугло рдело за лесом, деревья были черными и набухли. В воздухе так явственно тянуло весной, что Илья почувствовал ее, подышал, высморкался и, забираясь в настывшую кабину, тогда же решил ехать” [4, 136]. Дорога обостряет чувства персонажа, особенно – дорога перед дорогой. Он замечает то, чего в суете не видел, как будто очищается душой, устремляясь в путь, покидая что-то важное и в то же время не менее важное приобретая.

Заглавие стрельцовского рассказа, актуализируя образ пути, локализует ситуацию в бытовом времени (раздумья перед возвращением в город семьи), но одновременно углубляет ее, как будто соединяет пласты времени и пространства. Если у казаковского персонажа они разделены, на что и указывает заголовочный комплекс, то стрельцовский герой соединяет их, потому что находится в „пороговой” ситуации, сопряженной с подведением итогов.

Тема этого рассказа перекликается с темой казаковского в плане „траектории” пути героев. Илья („По дороге”) уезжает из деревни, где вырос, о чем сетует его старенькая мама, адресуя свои горькие мысли молодым, бросающим свои истоки: „Господи! – думает она. – Не нужен им дом родной! Ездют, ездют, вся земля поднялась – время какое ноне настало! В рубашонке... бегал босый, беленький, царица небесная! А теперь эвон – полетел!..” [4, 139].

Персонажи рассказа белорусского писателя приехали в деревню утром, как сообщается в начальной строке рассказа, за грибами. Цель, как видим, совершенно иная, чем у казаковского героя. Семен Захарович – горожанин с сорокалетним стажем – прибыл в деревню

вместе с женой отдохнуть, „приобщиться” к истокам. Находясь в деревне, он вспоминает и свое деревенское детство, сравнивает нынешнюю и тогдашнюю деревни. У жены – свой путь воспоминаний: она, горожанка, вспоминает, как „перестала быць гараджанкай і стала вясковай кабетай” [5, 46]. Социальные превращения „горожанин – крестьянин” и наоборот обусловлены войной, которая и весь привычный уклад жизни изменила и разрушила. Однако традиционная для „деревенской” прозы антиномия „город – деревня” не обостряется ни Казаковым, ни Стрельцовым. Напротив, авторы намеренно понижают эту остроту, и снижающим средством здесь выступает заголовный комплекс, имеющий внесоциальный характер. Структура рассказа Казакова имеет линейный, горизонтальный характер, как движение „по дороге”, в то время как композиция произведения белорусского автора обнаруживает вертикальную линию, исходная позиция которой – на земле, а движение получает разнонаправленный характер. Потому естественны экскурсы в прошлое, а не только движение вперед, о чем, на первый взгляд, манифестирует заглавие. В соотнесенности с линейным построением художественного мира заглавие выявляет приоритет русского прозаика к психологическому анализу феномена странничества. Вертикальная структура стрельцовского вкуже с заглавием формирует общефилософский фон повествования, несмотря на внешнюю локальность изображенной ситуации.

Заглавия названных рассказов, таким образом, выявляя сходство в „плане выражения”, обнаруживают различие в контекстуальном наполнении. Формальные совпадения тем не менее весьма показательны в отношении писателей Казакова и Стрельцова, ибо это сходство детерминировано лирической концепцией мира и личности, свойственной прозаикам. Разница в „плане содержания” указывает на доминанту лирического поиска: психологического – у Ю. Казакова, философского – у М. Стрельцова.

Литература

1. Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя: У 4 т.– Мінск, 2003.– Т. 4, Кн. 2: 1986–2000.– 952 с.
2. Грибов Ю. Очарование талантом / Ю. Грибов // Красная звезда.– 2002.– 10 авг.
3. Игрунова Н. Загадка Михася Стрельцова // <http://magazines.russ.ru>.

4. Казаков Ю. П. Поедемте в Лопшеньгу.– М.: Совет. писатель, 1983.– 560 с.
5. Стральцоў М. Л. Ад маладзіка да поўні: апавяданні, аповесці, эсэ.– Мінск: Маст. літ., 2005.– 430 с.
6. Тюпа В. И. Произведение и его имя // Литературный текст: проблемы и методы исследования: Сб. науч. тр.– М.; Тверь, 2000 // <http://poetics.nm.ru>.

УДК 80.01

Виктор Удалов

СЛАВЯНСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ ПЬЕСЫ Д. Н. МАМИНА-СИБИРЯКА „НА ЗОЛОТОМ ДНЕ”

Речь идет о пьесе “Золотопромышленники” (1887) и ее окончательной редакции – комедии „На золотом дне (1888)”. Пьеса по праву является предшественницей „новой драмы” – пьес чеховского типа.

Ключевые слова: Мамин-Сибиряк, „Золотопромышленники”, „На золотом дне”, пьеса чеховского типа.

Удалов В. Слов’янська рецепція п’єси Д. Н. Маміна-Сибіряка „На золотому дні”. Ідеться про п’єсу „Золотопромисловці” (1887) та її остаточну редакцію – комедію „На золотому дні” (1888). П’єса є попередницею „нової драми”, п’єс чеховського типу.

Ключові слова: Д. Н. Мамін-Сибіряк, „Золотопромисловці”, „На золотому дні”, п’єса чеховського типу.

Udalov V. Mamin-Sibiriak’s Comedy „On a Gold Bottom” (Final Edition of the Play „Obtaining Gold”). The speech goes about the play „Obtaining gold” (1887) – and about final edition of a comedy „On a gold bottom” (1888). Play under the right precedes „a new drama”, plays Chehov’s type.

Key words: Mamin-Sibiriak, „Obtaining gold”, „On a gold bottom”, plays Chehov’s type.

Дмитрий Наркисович Мамин-Сибиряк (1852–1912) вошел в литературу как один из крупных представителей критического реализма в русской литературе конца XIX – начала XX в. наряду с Л. Н. Толстым, А. П. Чеховым, В. Г. Короленко.

Мамин-Сибиряк-прозаик широко известен: он автор романов “Приваловские миллионы” (1883), „Горное гнездо” (1884), „Золото”